النص الأدبى من منظور اجتماعى

د. مدحت الجيار

النـــاشـــر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

النص الأدبى من منظور اجتماعى

النص الأدبى من منظور اجتماعى

د. مدحت الجيار

كمبيوتر: (دار الوفاء)

الطباعة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

رقم الإيـــداع: ٢٠٠١/٢٩٩٤

الترقيم الدولى: 2 - 141 - 327 - 977

مقدمة الكتاب

(١)

لم يخرج الأدب العربى إلى فنون(أنواع) منذ بدايته فيما قبل الإسلام، بل سيطر على الأدب العربى خلال هذه الفترات الطويلة - فيما قبل الإسلام - نوع (فن) الشعر المتركز فى القصيدة والأرجوزة والأغنية، بجانب نوع نثرى تمثل فى الخطبة والرسالة والحكمة والمثل، والحكاية، والأمثولة والوصايا.

· وانتقل هذا الوضع مع اللغة العربية خارج الجزيرة العربية - فى المناطق التى فتحها الإسلام - واستمر الوضع هكذا حتى بدأت رحلة النوع الأدبى العربى تتغير، حين تصارعت مع (الآخر) صاحب الحضارة المختلفة، والأنواع الأدبية المتعددة التى تتناسب مع طبيعة اللغة المنشأة للنص الأدبى والمرحلة الحضارية التى تمر بها الجماعة المنشأة لهذا الأدب، وهى الجماعة التى تحدد للأدب وظيفته النفسية والإجتماعية والجمالية.

فقد سبق الأدب المصرى القديم إلى صناعة الأسطورة وإنتاجها بأشكال · متعددة على غرار ما نجده فى أسطورة "إيزيس وأوزوريس" كما كتب الأدب المصرى القديم النصوص المسرحية، والحكايات والقصص والخطب والرسائل والوصايا. وكلها ترتبط بسيطرة الفكر الدينى وفلسفته كما فهمها كهنة آمون وآتون.

ولم يصلنا عن الأدب المصرى القديم فى هذا السياق - ملحمة أو سيرة - إنما أنتج الأدب المصرى القديم النص الشعرى والأغنية والابتهال وكلها فنون شعرية انتقلت بعد ذلك إلى الأدب اليونانى القديم عن طريق الترجمة. وانتقل عبر اليونانيين الذين عاشوا على أرض مصر لتلقى العلوم والفنون والآداب والفلسفات. فنقلوها إلى الأدب اليونانى بعد ذلك.

ونذكر - هنا - أن الحضارات الزراعية القديمة لم تكن تختلف عن الحضارة المصرية القديمة فى جوهرها، وإن أنتجت أنواعًا أدبية شبيهة ومختلفة فى آن واحد. فلدى حضارة الهند، ملاحم وسير قديمة، كذلك حضارة آسيا: الصين وفارس. بينما

ظلت الحضارة الأوروبية حبيسة الواقع الوثنى الفقير، حتى اتصلت بحضارة اليونان والحضارات الشرقية القديمة.

وفى العصر المتأغرق (الهلينى) انتقلت ثقافة العالم القديم وآدابه الى (الإسكندرية) قبل احتلال (روما) والحضارة الرومانية للبحر المتوسط وما يطل عليه من بلاد ومدن وجزر - إذ إلتحمت الحضارات القديمة مرة أخرى (بعد الحضارة اليونانية) فى الحضارة الرومانية.

وحين تخلت الحضارة الإسلامية إلى المناطق تقسها وطردت الجيوش الإسلامية جيوش فارس وروما وسيطرت على العالم القديم، خلال عصر الفتوحات الأول فى عهد الخلفاء الراشدين، ثم فى عصر الفتوحات الآسيوية فى العصر الأموى. بدأت ملامح هذه الحضارات تظهر فى نمو الأدب العربى إذ ظهر للمرة الأولى نص درامى شعرى (آلام الحسين) ونمى النص الشعرى داخل الأغراض القديمة باتخاذ طرائق السرد والقص. وقد هيأ - كل ذلك - الأدب العربى للحس الدرامى والحوارى والقصصى.

وفى العصر العباسى فتحت آفاق الترجمة بلا حدود، وترجمت نتاجات الحضارات القديمة، فى كل أنواع التفكير والإبداع. وأثرت هذه الترجمات فى العلوم والمعارف والإبداعات المكتوبة بالعربية آنذاك. وبدأت الأنواع الأدبية الموجودة لدى الأمم والحضارات غير العربية، تعرف طريقها إلى العربية ونصوصها.

فانفتح التجديد الشعرى على مثال لم يعرف - من قبل - فى تاريخ النص الشعرى العربى. وبدأت العربية الشفاهية تعرف أشكال الحكايات الشعبية، والخرافية، حتى إذا جاء العصر العباسى، الثانى عرفت العربية الشفاهية (ألف ليلة وليلة) و(سيرة عنترة) وغيرهما. وهى التى كونت - فيما بعد - أصول الحكايات الشعبية والخرافية والسير الشعبية فى العصرين المملوكى والعثمانى. وهى أشكال تخلط بين الفصحى وعامية البلاد التى تنتجها، كما تخلط بين الشعرى والنثرى. وكلها أنواع ادبية نثرية وشعرية جديدة على النوع الأدبى العربى.

ولا ننسى - في هذا السياق - أن حياة العربية في (الأندلس) ولد أنواعا أدبية جديدة مثل الملاحم والزجل والموشحة، تضاف إلى الأنواع الأدبية العربية وبذلك نعرف أن النوع الشعري والنثري العربي لم يتم إلا في ظل الأخذ والتفاعل مع الأنواع الأدبية في الحضارات والأمم التي فتحها الإسلام أو احتك بها، أو ترجم عنها.

وفي العصر الحديث، انتقلت أنواع أدبية أخرى بفعل الاحتكاك بها أثناء الاحتلال الفرنسي لمصر والشام (المسرح). ثم رأى الأدب العربي بعد عودة البعثات في عصر محمد على وما بعده، أنواعا أدبية حديثة في الأدب الغربي والأمريكي. أقصد التطور الشعري الرومانسي وما تفرع منه، وأشكال النص الشعري الغنائي والدرامي الأخرى كالسوناته والمسرحية الشعرية وغيرها، ثم الرواية والقصة القصيرة والمسرحية النثرية بعد ذلك.

ويعني ذلك أن الأدب العربي الحديث قد اغتذى من الأدب العالمي الحديث، دون أن ينفصل الأدبان العربي أو الغربي عن التراث الإنساني القديم، وما فيه من أنواع أدبية. استمرت، حسب ظروف كل حضارة، وظروف كل جماعة. ثم تطورت - أيضًا - لتغير هذه الظروف مرة أخرى.

لهذا يملك كل نوع أدبي في العالم، تاريخًا طويلا من النشأة، والاستقلال، والتجاوب مع النوع الأدبي المشابه أو المغاير لدى الأمم والمجتمعات الأخرى. خلال المراحل التاريخية القديمة والوسيطة والحديثة والمعاصرة. وبذلك يحتاج كل نوع أدبي إلى دراسة تاريخية مستفيضة تدرس رحلة هذا النوع، وتطوره، وتطور أشكاله.

كذلك يملك كل نوع أدبي صلة كبيرة أو بسيطة مع أشكال تشبهه داخل تراثه الحضاري الخاص، يجب ألا نتجاهلها. مثلما نقول: إن الدراما الشعرية لها جذور في النص الشعري الحواري أو السردي البسيط، أو أن القصة والرواية تجد جذورًا لها في الحكاية والسيرة والمقامة والسيرة النبوية مثلا، أو أن نقول إن نص (آلام حسين)

ونص (البابات) والأداء المتنوع لمشاهد السيرة الشعبية - كلها - بذور للمسرحية الشعرية العربية.

كل هذه التواشجات بين الأصول التراثية والنص الأدبى أو النوع الأدبى القديم أو الوسيط أو الحديث، يجوز أن ندرسها وأن نتمهل فى الحكم عليها، دون أن ننحاز للطرف التراثى لإثبات أسبقية وخصوصية أو أن ننحاز للطرف الوافد لنقول إنه نوع حديث، لأن الميراث الإنسانى - فى كل نوع أدبى - أعطى نفسه لكل الأمم والحضارات والجماعات دون تفرقة بين طرف وبين آخر.

كما أن كل ما ينتجه الإنسان يتحول إلى ملك للإنسانية كلها، فى أى عصر من العصور. بل إن كل أمة وكل حضارة يأتى عليها زمان تعطى فيه للبشرية، ويأتى - عليها - زمان آخر تأخذ فيه من الآخرين. فالدور وارد، وتبادل العطاء والأخذ وارد وطبيعى.

ولم يخلق هذه الحساسية فى العصر الحديث إلا ارتباط الأخذ بحركة الاستعمار العالمى، وبحركة الاستغلال العالمى التى خلقت حساسية لدى الشعوب المقهورة، وجعلتها تبذل جهودًا مضنية لتثبت أنها لم تأخذ عن هذا الآخر (المستعمر - المستغل) بل هى تطور من تراثها وماضيها. والأمر لا يحتاج كل هذا العناء، فالفرق واضح بين التبعية للآخر، وبين الإفادة منه كما أفاد - هو - منا.

وقد عالج هذا الكتاب أنواعًا أدبية عربية حديثة هى (الرواية) و(المسرح) و(الشعر) وقد اتخذ هذا الترتيب لأنه يتوازى مع ظهور هذه الأنواع فى أدبنا الحديث بالتدرج التاريخى من الحداثة إلى الأصالة الشعرية. أى ينتهى الكتاب بنوعنا الأدبى الأثير، مديد العمر الشعر.

ومزجت الموضوعات الخاصة بكل نوع أدبى بين معطيات الحداثة وموروثات تخص النوع الأدبى كما تمس الموضوعات التى تخص كل وحدة فرعية موضوعًا خاصًا يبرز سمة أو خصيصة للنوع الأدبى من ناحية، وللقضايا التى يعالجها والأشكال الفنية التى ينتج فيها، من ناحية أخرى.

واتخذ الكتاب منهجه العام من أفكار (البنيوية التوليدية) التى تنظر إلى النص الأدبى كبنية متولدة عن بنية أكبر منها؛ أو أقدم منها فى التواجد بفعل التطور الاجتماعى العام من ناحية والتطور الفنى الخاص بكل نوع أدبى أو بكل كاتب على حدة. ولم يغفل هذا الكتاب المعالجة الفنية للنص لأنها وسيلة الكاتب والشاعر فى توصيل رسالته، وهى آية فنه ودليله. وسار المنهج خلال الكتاب كله يزاوج بين التقديم النظرى للموضوع وبين المعالجة الفنية لبنية النص وبيان موقعه لدى الكاتب أو الشاعر أو لدى منتجى هذا النوع الأدبى بعامة.

وقد خصصت الوحدة الأولى للرواية للأسباب التى سبق التنويه إليها، ولكونها الوحدة التى تتقدم تقديمات نظرية عن البنيوية التوليدية وفكر (لوسيان جولدمان) وما ينسحب على الرواية - من خلال هذا المنهج - ينسحب على المسرح والشعر، مع ملاحظة الخلافات بين كل نوع أدبى وآخر بسبب نوع الأداة التى يتوسل بها لتشكيل النص والتقنيات والتقاليد الفنية التى تدخل فى صياغة النص الأدبى. وهى التى تميز النص الشعرى عن النص النثرى دون إغفال استفادة الشعرى من النثرى والنثرى من الشعرى فى كل نوع أدبى على حدة، أو عبر تاريخ النصوص الأدبية فى كل أمة.

وهنا لابد أن نشير إلى أن هدف هذا الكتاب أو البحث فى الأدب - بعامة - هو الوصول للحقيقة والجمال بالمادة العربية كيانها الخاص، ولذلك تحتاج إلى منهج خاص، قد يبدأ من مناهج الآخرين ثم يطوع للنص العربى كما يتضح فى هذا الكتاب. وبذلك نتخيل أننا أمام محاولة (لعلم دراسة الأدب العربى).

(٢)

(الحقيقة) هى المفهوم أو الهدف القادر على تجميع الباحثين. والوصول إلى الحقيقة هدف له سبل وطرق علمية. اكتسبها البحث العلمى والأدبى، عبر خبرات طويلة للبشرية. إذ نجد فى كل عصر وفى كل أمة من تخصصوا فى الدرس،

والبحث، والتفلسف، والتدين، كما نجد في كل زمان وكل مكان وكل جماعة بشرية من يهب نفسه لخدمة العقل البشرى، والنفس البشرية، والجماعة البشرية.

ولذلك ظهر فى كل حضارة من الحضارات القديمة والوسيطة والحديثة علماء، وفلاسفة، وكهنة، وفنانون، ورجال دين، وباحثون معلمون وباحثون فى الأدب والفنون والثقافة.

وقد تميز هؤلاء المتخصصون، وسط جماعتهم، ووصل الأمر ببعضهم أن تميزوا بين البشرية كلها عبر تاريخها الطويل، فلا نزال نذكر: إخناتون، وحمورابى، وكونفيشيوس، وأفلاطون، وأرسطو، وهوميروس، وفرجيليوس، وورقة بن نوفل، وزهير بن أبى سلمى، وسحبان، وابن خلدون، وابن سينا، وابن عربى، وغيرهم كثيرون.

فقد خدموا مجتمعهم ومجتمعات أخرى، واستمر تأثيرهم بعد وفاتهم، ومثلوا أمام العالم ضمير الإنسانية، وتراثها العريق ولم يستطع واحد من هؤلاء أن يحظى بهذه المكانة، إلا بعد أن وهب نفسه لما يصنع، فكانت إنسانيته متجسدة فى عمله وتأمله. وكان العلم والفلسفة والفن والأدب لخدمة الإنسان، وليس تمايزًا عليها، أو تعاليًا. فلا علم للعلم، ولا فلسفة من أجل الفلسفة، ولا فن للفن، ولا أدب للأدب، بل كل ذلك يهب للإنسان معمر هذه الكرة الأرضية، وإلا تحولت هذه الاتجاهات العلمية والفلسفية والفنية والأدبية، إلى نصوص مغلقة، تفارق الواقع، ولا تعطى له شيئًا. وتنكب على رأسها، فلا ترى غيرها. وتتحول الخصوصية إلى شرنقة عمياء.

إن ما تصنعه البشرية فى أى عصر، ينتقل إلى البشر فى كل مكان، ليستفيدوا منه، ولا تزال الأمم والجماعات تستعير المناهج البحثية من بعضها البعض، وبعض المستعار يدخل عليه تجديد، ويعود مرة أخرى للمنبع الذى أخذ منه ليستفيد هو الآخر، وهكذا.

فلا غرو أن نبحث فى علمنا وثقافتنا وأدبنا وفلسفتنا بمناهج نأخذها عن الآخرين، بشرط أن نوائم بينها وبين خصوصيتنا، لأننا أعطينا فى زمن، ولا ضرر فى أن نأخذ ممن أعطيناهم.

كل ذلك يبدو في "البحث"، ويبدو في العلاقة بين الباحث ومادة البحث.

فحينما ندخل إلى حرم البحث نسأل أنفسنا عدة أسئلة:

- ما النص الذى سأدرسه؟ وما الظاهرة المطلوب تفسيرها؟
- ما المنهج المناسب فى دراسة هذا النص؟ وماذا يناسب الظاهرة؟!
- ما المصادر، وما المراجع التى سنعود إليها فى هذا الدرس؟

كيف أجرى البحث، ابتداء من قراءة المادة، إلى صياغة البحث، والوصول إلى نتائجه؟

كل هذه أسئلة يطرحها الباحث على نفسه، كما يطرحها العالم وهو داخل إلى معمله ليجرى تجاربه. لأن البحث والدرس والعلم هو إجابة عن سؤال. ولذلك نتعلم كيف نصوغ السؤال؟ وكيف نصوغ الإجابة؟

الباحث إنسان يعيش فى الزمان والمكان، يتأثر بهما ويؤثر فيهما. ولذلك نستطيع أن نسمى الباحث (العارف) والسائل، أو (العالم)، وأن نسمى البحث (المعرفة) أو (العلم) أو الإجابة.

ويبدأ من الملاحظات البسيطة، إلى النظرية المتكاملة، وبينهما اجتهاد الباحثين، وتطور أدوات البحث، والواقع المحيط، والمتلقى المستقبل للنص.

(٣)

المقصود "بعلم دراسة الأدب"، علم دراسة الظاهرة الأدبية من نواحيها كافة. لذلك يشمل هذا العلم: تاريخ الأدب، النقد الأدبى، الأدب المقارن، كما يشتمل على العلوم المساعدة الأخرى المستخدمة فى تحليل وتفسير الظاهرة الأدبية.

أما العلوم المساعدة لعلم الأدب العربى: فتبدأ من علوم التحليل، وتنتهى عند علوم التفسير، وعلوم التحليل تشمل النحو والصرف وموسيقى الشعر وعلم الأصوات (وتفرعات علم اللغة) ثم تشمل البلاغة وعلم الأسلوب (وما تفرع منهما حديثًا). ثم ما دخل من العلوم الأخرى ونظر من خلاله للأدب مثل علم اجتماع

الأدب، علم النفس الأدبى. .. إلخ. علم الجمال. الشعرية. الروائية. السردية. وهو فى كل مرحلة يأخذ اسما ويعتمد على نوع أدبى بعينه. يختلف فى كل مرحلة عن الأخرى لكنه لا يلغى الآخر.

إننا أمام نص عربى له سياقاته العربية الخاصة، وأمام متلق وناقد عربى لهما خصائص متميزة.

لا تزال الظاهرة الأدبية، ظاهرة متجددة، متحركة، محيرة، إذ على الرغم من هذا التاريخ الطويل لدراسة هذه الظاهرة، قديمًا وحديثًا، عالميًا وعربيًا، فلا تزال المراجعات مطلوبة، بل واجبة على الدارسين كلما جد جديد، وربما كانت واجبة حتى لو لم يأت الجديد، فالمراجعة مطلوبة من أجل الفهم، وإعادة الفهم لظاهرة إنسانية بها خصائص متغيرة، خصائص ثابتة نسبيًا من حيث هى قيمة جمالية وفكرية، وغير ثابتة، لأنها تأخذ سمات خاصة فى كل مرحلة، وفى كل عصر، وفى كل نوع أدبى.

ولأنها نشاط إنسانى فهى تأخذ طابع هذا (المبدع) بكل ما فيه من تكوينات وخصائص، كما تأخذ من (المتلقى) خصائص أخرى. لأن هناك ميراثًا مشتركًا بين المبدع والمتلقى يجعل الطرفين يأخذان فى حياتهما هذه المتغيرات وتلك الثوابت والموروثات فى الحسبان. لذا كان لابد من نشأة علم يدرس هذه الظاهرة.

وكان من الطبيعى أن يتطور هذا العلم من القديم المشترك إلى الجديد المختص. فهو كغيره من العلوم يبدأ فى أولياته فى كنف علم آخر يرعاه من ناحية، ويسقط عليه خصائصه من ناحية أخرى. ويفسر كلامنا هذا، نظرة عامة على تاريخ هذا العلم. فقد نشأ فى حضن الفلسفة بعد أن كان مجرد ملاحظات ذوقية بلا ضابط أو منهج أو نظرة خاصة. إذ كان يفسر من زاوية المنفعة، والخضوع لمتطلبات المبدع والمتلقى على السواء.

فكانت المحاورات الفلسفية اليونانية أول النصوص "النقدية" فى هذا السياق. وكانت "جمهورية أفلاطون" أول محاولة نظرية، كما كانت مؤلفات أرسطو – تلميذه – عن "فن الشعر" و"الخطابة" أو محاولة نظرية تطبيقية.

ولم ينقطع الخيط، فقد انتقلت حضارة اليونان إلى حضارة الرومان وأثرت فيها، بل شكلتها، فكان (فرجيلوس) امتداد لأرسطو ومضى الأمر كذلك، بعد سقوط حضارتي اليونان والرومان فى شكلهما العسكرى. إذ تبقى منهما ما تركاه من كتابات فى كل فروع العلم، والثقافة، والفنون، والآداب. وزادت الحضارة الفارسية والهندية والمصرية ما لديها، إلى ميراث اليونان والرومان. ثم أضاف العرب ما لديهم إلى هذه الموروثات عندما بدأوا ينقلون تراث الأمم الأخرى إلى حضارتهم.

. ووضحت هذه العلاقات الحضارية والتراثية - عبر الترجمة - فى أوضح أشكالها فى العصر العباسى الأول بخاصة. وتأثر المشتغلون (بالنص الأدبى والنص الدينى) بهذه الثقافات الجديدة خاصة، بعدما نشأت مشكلات جديدة فى الواقع والفكر والثقافة - عند العرب - بعد عصر الترجمة الضخم، وبعد تشكل ما يسمى بالحضارة العربية الإسلامية على يد المسلمين، والمسيحيين من العرب ومن غير العرب على السواء. وكانت محاولات الإجابة عن هذه الأسئلة، ومحاولات حل مشكلات الواقع والحضارة الجديدة وراء محاولات تأسيس العلوم ومناهج العلوم لدى الحضارة العربية الإسلامية.

فنشأت لدى علماء اللغة والرواة ومؤرخى الأدب، ونقاد الأدب، بالإضافة للفقهاء والمناطقة والبلاغيين وغيرهم، أولى خطوات تمايز مناهج الكتابة والبحث وتصنيف الكتب والرسائل. وكانت دراسة اللغة العربية، لغة هذا القرآن الكريم ولغة أحاديث رسوله الكريم. وبعد اتساع رقعة الدولة الإسلامية، والثقافات الإسلامية المكتوبة بالعربية بخاصة.

ولم يشعر العرب والمسلمون بأية مشاعر نقص أمام الثقافات العالمية القديمة، أو المعاصرة لهم التى ترجموها، أو نقلوا عنها، واستفادوا بها فى التأليف بعامة لإحساسهم بأن كل ما يصل إليهم وسيلة لهم حق استخدامها والاستفادة منها. وهذا ما دفع هذه الحضارة إلى الأمام فى كل اتجاه. وعلم دراسة الأدب واحد من هذه العلوم الكثيرة.

وتتنوع المناهج البحثية والنقدية، كما أنها تتغير من زمان إلى زمان ومن باحث لآخر، بل من مادة علمية إلى مادة أخرى، والغرض من المناهج هو الوصول إلى اكتشاف الجمال فى الفن، وإلى اكتشاف الحقيقة فى الحق. ولهذا تتداخل مناهج البحث فى العلوم - أحيانًا - مع مناهج البحث فى الفكر، والتاريخ، والفن. فالوصول إلى الحقيقة، هدف العلم والفلسفة والفكر، وكلها تعمل بمناهج نحاول أن تكون عقلانية تتبع إجراءات محددة الخطوات لتستطيع الوصول إلى نتائج حقيقية يمكن الاستناد إليها فى إكمال طريق العلم بعامة، والفكر بخاصة.

ويقف الفن - كغيره من أنواع الثقافة وتجليات الحضارة - ليأخذ هذه المناهج مضيفًا إليها مناهج تخرج - مناسبة للتعامل مع حركية الثقافة والفنون والآداب واللغات. إذ نجد فى الثقافة حراكًا متعدد الجوانب: الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، وهو تعدد يحرك الثقافة بلا انتظام، لكنه على كل حال، يحركها، نحو خدمة البنية الاجتماعية الاقتصادية السياسية للبشر الذين يعيشون بداخل وطن محدد جغرافيًا، أو داخل وطن حدده العالم كله.

ونلاحظ الأمر نفسه، فى الفنون، والآداب، لأنها فنون الإنسان؛ تتحرك بتحركه وتعلو وتهبط فى سلم القيم حسب الأولويات التى يحددها المرء لنفسه، أو التى يحددها المجتمع له فيعلى من شأن العمارة والشعر والنحت فى زمان، ويعلى من شأن المسرح فى زمان ويعلو شأن الرواية فى زمن، وهكذا. ولكننا مع ذلك نجد كل أنواع الفنون والآداب موجودة. فهى لا تفنى، بل تتعدد صورها وكيفاتها حسب مقتضيات الحال الفردى والاجتماعى والسياسى.

أما اللغات فلا تنفك تتغير فى هيئاتها ومعجماتها بتغير احتياجات الإنسان، ودرجة رقيه العقلى والنفسى، وحسب الاحتكاك الحادث داخل كل جماعة بين أعضائها، ثم حسب الاحتكاك الحضارى القائم بين مختلف الجماعات والمجتمعات.

وبسبب هذا الحراك، لا يصلح المنهج الواحد، لأن مناحي وأنواع الإبداع البشري ليست واحدة، كما لا يصلح منهج واحد لكل الأنواع الإبداعية. لهذا لابد أن يختار الباحث المنهج المناسب لكل مادة إبداعية أو فكرية وفق تكوينها الخاص، فما يصلح للشعر - حسب مكوناته - ربما لا يصلح للعمارة بمكوناتها. فلابد - إذن - أن تتنوع مناهج العلوم المعملية والإنسانية. وأن تتنوع مناهج دراسة الإبداع البشري.

وكما يتنوع داخل الإنسان، يتنوع تركيب الجماعة والمجتمع. وبهذا التنوع، تخرج مناهج تدرس الإنسان من الداخل، ومناهج تدرس الإنسان من الخارج، ومناهج تدرس الإنسان المبدع بخاصة، مثلها مثل المناهج التى تدرس البنية الاجتماعية، والعلاقات القائمة بين عناصرها، ثم فى علاقتها ببقية البنيات الاقتصادية والسياسية والعقائدية .. إلخ.

كذلك فى كل عصر، نجد منهجًا سائدًا ثم يتغير وهكذا. ونجد الأمر نفسه فى تراثنا العربى. فقد ساد المنهج اللغوى ثم البلاغى فترة طويلة. وتوازى مع اهتمام المسلمين بالقرآن الكريم، وبوجوه إعجازه بخاصة. وساد منهج التاريخ وتوزيع الطبقات والبيئات حين اهتم المسلمون بالجمع والتدوين وتمحيص الرواية، وجمع الخراج من البلاد المفتوحة. وتأخرت المؤلفات المهتمة بالتنظير المجرد لظاهرة من الظواهر، أو وضع قواعد لصناعتى النثر والشعر. كما تأخرت بعد ذلك كتب الموسوعات فى التفسير والتأريخ العام والتأريخ الأدبى، كما توازى ذلك مع نشوء المعاجم الكبيرة، والموسوعات.

وبالتالى فالحاجة لمنهج يجمع القراءات القرآنية والحديث النبوى الشريف والشعر العربى الجاهلى، يختلف عن الحاجة لمنهج يدرس ما جمع ويحتاج إلى تحليل النصوص، للتعرف على وجوه إعجازها أو بيانها، أو مراتبها وخصوصياتها، وخصائصها المميزة. وكان من الطبيعى أن يقوم الشرح اللغوى والبلاغى فى المقدمة. ولذلك نلاحظ - فى تاريخنا العربى - اهتمامًا بالنص الشعرى، يجىء بعد الاهتمام بالنص القرآنى والنبوى. لأن الشراح وجدوا فى الشعر مادة صالحة للتعرف على دلالات المفردات، وعلى الأساليب العربية المختلفة للتعبير والتصوير والتفكير.

وجاءت العناية بالشعر فى حد ذاته ولأهميته فى المجتمع العربى بعد نشوء شروح الشعر الجاهلى والأموى فى حينه. إذ لم يثر الشعر العربى حتى هذه الأيام مشاكل فنية أو جمالية. فقد خضع - فى مجمله - لعمود الشعر العربى. واحتاج التجديد - بعد ذلك - إلى نظر جديد، ومنهج جديد لدراسته بعد كسر هذا العمود الشعرى. فعند هذه اللحظة أعيد النظر فى كل ما ورثه العرب من مفاهيم عن الشعر وأغراضه وطرق صياغته، وتوازى ذلك بطبيعة الحال مع تغير البنية الاجتماعية والسياسية فى أواخر العصر الأموى وأوائل العصر العباسى وامتداده.

وكان ظهور شعراء كبار فى العصر الأموى ثم العباسى مدعاة لهذه المراجعة، خاصة وأن الاحتجاج اللغوى - بالشعر - قد توقف عند جيل بشار بن برد آخر الموالى الذين ربوا فى البادية واكتسبوا صفاءها اللغوى والأسلوبى.

فكان شعراء النقائض، وشعراء الغزل، مدعاة لهذه المراجعة، ومن ثم كان ظهور جيل (أبى نواس) ثم جيل (أبى تمام) ثم جيل (البحترى) مدعاة لتفجير قضايا جديدة كالقدم والحداثة، والمحافظة والتجديد، وإنشاء فكرة "الموازنة" و"المفاضلة" لمعرفة الجيد من الردئ، ومعرفة السابق من اللاحق، وتحديد الريادة والسبق لشاعر على آخر. وما كانت لهذه القضايا أن تنفجر لولا نشوء تغيير فى بنية المجتمع العربى بعد الفتوح ثم بعد الفتنة الكبرى، ثم بعد انقسام المجتمع طبقيًا إلى عرب وموال. وهنا نشأ التخصص فى معالجة النص الأدبى، وأصبح واجبًا على كل باحث وناقد أن يحدد فى بداية مؤلفه منهج التعامل مع النصوص والغرض الذى - من أجله - يقدم - بسببه - على التأليف، ولم يكن ذلك واردًا فى صدر الإسلام مثلا.

وما كان ليظهر المتنبى وابن جنى والجرجانى، إذا لم تحسم مسألة الحداثة والمواقف من عمود الشعر. فكل عصر يؤسس على مكتسبات ومنجزات العصر السابق له، ولا تجديد، أو تحديث من الفراغ. وكيف كان يمكن لأبى العلاء المعرى أن يظهر بلزومياته وسقط زنده، وفصوله وغاياته ووسائله إذا لم يسبقه المتنبى، وابن جنى، وعبد القاهر الجرجانى وابن الرومى، والجاحظ، وغيرهم؟!

وكل ذلك بالقطع مهد السبيل لحازم القرطاجنى، ولابن أبى الحديد، وابن خلدون. وغيره حتى نصل إلى العصر الحديث.

(٥)

يقوم البحث كغيره من المؤلفات - على عنصرين:

- النص: موضع البحث ومادته، وهو المستهدف بيانه.

- المنهج: وهو الطريقة أو النظام، أو المنطق المتبع للبحث فى هذا النص، لتفهمه، وتذوقه، وتحليله، وتفسيره.

ويستهدف هذا كله، توضيح النص وبيان عناصره، وعلاقاته، وأنسقته ونظامه، دون إغفال لدور "المبدع" قبل وأثناء كتابة النص ودون إغفال لدور "الباحث" قبل وأثناء إجراء البحث واستخراج النتائج، ودون إغفال دور "المتلقى" أو "المتعلم" أو (المجتمع) الذى يتلقى النص - كذلك دور والمبدع والباحث - ويشارك معهم فى سياق خفى، يتضمن وجوده.

ولكل منهج - كما لكل نص - إجراءات تناسبه، هى التى ترتب عملية إجراء البحث، وقبل الدخول فى عملية بيان أنواع المناهج، لابد أن نعرف ما المقصود بالنص، وما المقصود بالمنهج، أى أن نقوم بتعريفها.

أما النص، فهو موضوع البحث ومادته، ويطلق مصطلح النص على كل ما هو موضوع للبحث ابتداء من الصوت المفرد، إلى الكلمة، إلى مؤلف أو مبدع بكامله. كذلك يطلق النص على القطعة الفنية، بل على الإنسان موضوع الدراسة. وبالتالى فالنص، (Text) و(Texte) هو المتن والآية والشاهد، وهو: "جماع المصطلحات والتعبيرات التى تبنى نوعًا من الكتابة".[1]

وهو "العنصر الرئيسى فى الأعمال المطبوعة والمكتوبة المميزة بفهرست ولوحت وملاحظات، ومثلها، الكلمات الخاصة بمؤلف، المتميزة بتعليقات وترجمات، ومثلها مثل، الكلمات المحددة لعمل مطبوع أو مكتوب، والتعليقات المضافة للطابع لإعداد عمل الكاتب الأصلى، وهو الموضوع، أو الثيمة، أو كلمات التكوين

الموسيقى .. وهو قطعة النحت .."[2] ولا تخفى العلاقة الواضحة بين دلالة مصطلح (النص) فى الإنجليزية والفرنسية أى (Text - e) وبين دلالة (Context - e) بمعنى السياق. ودلالة النسج فى المصطلح الفرنسى (Textile).

ويفيد مصطلح (نص – النص) فى لغتنا العربية، الرفع والإظهار والشهرة. ونجد فى تقلبات هذه المادة "ينص" بمعنى أنه يظهر، ويرفع ليرى بين أشباهه. وكذلك من معانى النص أن تجعل أجزاء الشىء فوق بعضها، كما تقول "نص المتاع نصًا" أى جعل بعضه على بعض "ويقول لسان العرب فى هذه المادة إن: "أصل النص أقصى الشىء وغايته" ومنه النص بمعنى التوقيف، والتعيين على شىء ما، والاستقصاء، ومن تقلبات مادته: (نصنص) بمعنى تحرك، وجاء من هذه المادة "نص القرآن، نص السنة، أى ما دل عليه ظاهر اللفظ من أحكام".[3]

ونخرج من قراءة هذه المادة اللغوية، أن النص هنا يعنى شيئين: النص أى الشكل النهائى المباشر والظاهر للشىء. والنص بمعنى عملية التشكل والنصنصة التى تحرك العناصر وتستقصى غايتها حتى تحصل على شكل ظاهر متميز عن أشباهه، ويتداخل المعنيان أعنى النص (الشكل) والنص (التشكل). والنص بمعناه العربى – هنا – لا يبعد عن تقلبات مادة (Text) التى أخذت دلالة البناء والنسج والسياق. وكلها دلالات حركية تنظيمية، لا تنفى الدلالة التوقيفية الظاهرية للشىء.

ولذلك، حينما نقول هكذا نص القرآن، أو نصت السنة أى قالت بظاهر العبارة وأكدت دون تشابه. وحينما نقول: نص القانون فنعنى عبارته وفقراته الواضحة.

وحينما نقول: النص الأدبى، فنعنى كل ما هو ثابت بعد قوله أو كتابته، وحينما نطلق النص فقط فنريد كل ما هو موجود، ووقع تحت يد الناظر أو الباحث أو المبدع.

أمـا المنهـــج:

فهو الطريقة والمنهاج عند النظر فى النص.

وتعنى كلمة منهج ومنهاج فى العربيـة : الطريق الواضح، إذ نجد فى لسان العرب: "طريق نهج: بين واضح .. ومنهج الطريق: وضحه. والمنهاج: كالمنهج، وفى التنزيل "لكل جعلنا منكم شرعةً ومنهاجًا" وأنهج الطريـق: وضـح واستبان، وصـار نهجًا../ والنهج: الطريق المستقيم، ونهج الأمر، وأنهج لغتان إذا وضح".[٤]

وتتفق اللغات المتفرعة من اللاتينية على أن المنـهج كـاصطلاح: وسيلة، وطريقة، فعلى سبيل المثـال نجـده فـى الفرنسـية (Methode) بمعنـى: المنـهاج، والمنهج، والنهج، والطريقة، والأسلوب، والنظام، والمنطق، والأساس. ويضيف معجم (Larousse) أن: منهج يعنى: طريقة فى القول، أو العمل، أو التعلم، وهـو اتبـاع أصول معينة .. من أجل الوصول أو الحصول على نتائج.[٥]

ولا يبتعد المصطلح فى الإنجليزية (Method) عن هذه المعانى، فهو يعنى النظام والطريقة، وإجراءات منطقية تعيد (النظام/ البنية/ النص) إلى مكوناته لتكشف عن علاقاته وأنسقته وعناصره، وكيف صنعت هذا النظام. وبالتالى، تشرح وتوضح وتفسر وتؤول عبر تحليل مناسب للنص، ولصاحبه، ولمتلقيه.

ويقوم العلم وينتظم حين يجد الباحث والناقد، مادة تتناسب مع تكوينه الثقافى والنفسى، ومنهجًا عميًا منضبطًا ليدرس المادة وينظمها مصنفًا لها، لاستخراج النتائج أو الوصول إلى حقيقتها، ويظهر – هنا – الفـارق بين العلم والـذوق، بين القوانين والأصول، والنظم، وبين الملكات الخاصة، والذوق الخاص. ولكن مع وجود هذا الفارق فإن العلم لا ينضبط بالقواعد والأصول والنظم النظرية، دون الاستعانة بالملكات والذائقة الخاصة للباحث والناقد على السواء. وأقصد بالعلم هنا، العلم الإنسانى، الذى يكـون "الإنسان" موضوعه وموضع اهتمامه، فلا يزال، "الإنسـان" و"نتاجه" و"إبداعه" يحتاج إلى "حدس" الباحث والناقد، لأن هذا الحدث المحير، هو جوهر الخلق الفنى والثقافى والعلمى، لأن المادة الإنسانية، متحركة ومتطورة ومتعددة ومتنوعة، حسب منتجها ومبدعها.

وهنا نفرق بين العلم النظرى، والعلم المعلمى، والعلم الإنسانى، مع ملاحظة أنها – جميعًا – تخدم بعضها البعض، وتكمل بعضها البعض. وقد سقت هذه الملاحظة

هنا، لأشير إلى أن الجانب الحدسي – في الإنسان – تحاول العلوم أن تصل إلى جوهره، وبالتالي لابد أن يتسلح الباحث والناقد كلاهما بحدس عال ليتعامل مع الحدس الإبداعي في الإنسان، لأن الآلات والمختبرات وأجهزة القياس لم تفيض عليه كله حتى الآن.

أما أن يقع الباحث والناقد، في هوة تطبيق القواعد والقوانين والنظم بمنهج منضبط، دون الاستعانة بالحدس، فسوف يخرج بعضهم بملاحظات جافة، لا تنفذ إلى البنية العميقة للمبدع أو للنص على السواء.

يضاف إلى هذا الحدس، الذكاء الاجتماعي، الذي يمد الباحث والناقد، برؤية اجتماعية واضحة لعلاقة النص بسياقاته النفسية لدى المبدع، وبسياقاته الاجتماعية في الواقع الاجتماعي، المنتشر في مجموع (السلطات) التي تحكم ظهور النص على الشكل الذي نراه عليه في الواقع.

والسلطات هنا، تبدأ من سلطة الأب (بمفهومها النفسي والاجتماعي) وتنتهي بسلطة (الله) بمفهومها الديني والشعبي، ففي المجتمع (تابوهات) محرمات، ينبغي ألا يقترب منها المبدع كما أن هناك تابوهات، ينبغي ألا يقترب منها الباحث والناقد. لأن المجتمع جعل الخوض فيها، والاقتراب منها، نذير خطر، فقد يستعدي حماة التابوهات.

وذكاء الباحث والناقد الاجتماعي، يساعده على فهم هذه السلطات والتابوهات في الواقع الاجتماعي، وفي النفس الإنسانية، بالضبط، كما يفهم (المباح) و(المحلل) و(المكروه) و(المندوب) وغيرها من المصطلحات الفقهية الدالة على تكوين الواقع السياسي والاجتماعي والنفسي للمبدع، وللباحث والناقد.

هنا – يمكن الحدس، والذكاء الاجتماعي كلاهما، الباحث والناقد على معرفة الفروق الفردية والملكات الخاصة، لكل (مبدع) والخصائص المميزة لكل (نص)، والتكوين السياسي والاجتماعي والنفسي للواقع الذي يتحرك فيه (الإنسان) و(النص) على السواء.

فيفهم لماذا: يختلف بشار عن أبى نواس؟ وابن المقفع عن أبى حيان التوحيدى؟ والأصفهانى عن ابن جنى؟ وعبد القاهر الجرجانى عن حازم القرطاجنى؟! ويعلم: لماذا يختلف المتعاصرون رغم وحدة الزمان والمكان؟! ويدرك لماذا: كان "الجنس" و"الدين" و"السلطة" موضوعات شائكة لدينا نحن العرب أو نحن الشرقيين أو نحن المسلمين؟ ولماذا لا تشكل هذه المحرمات مشكلات عند الحضارة الغربية بعد عصر الثورة الصناعية، حتى الآن؟ ولماذا تزيد حدة هذه المحرمات - لدينا - نحن العرب كلما ازدادت مشكلاتنا وأزماتنا السياسية والاقتصادية، والاجتماعية؟!

ولأهمية هاتين الملاحظتين، قامت عدة علوم لدراسة هذه الملكات والحدوس، والتأثيرات الاجتماعية/ السياسية/ الاقتصادية.

فقام علم النفس الأدبى، وعلم نفس الإبداع، ليبحث فى الأسس النفسية لإبداع الفنى والجمالى والأدبى، وقد خلص إلى نتائج مهمة، تمخضت عن الاستبارات والاختبارات والاستبيانات والاعترافات، وملاحظات الباحث الخاصة عند إجراء البحث واستخراج النتائج.

كما قام علم "الاجتماع الأدبى" وعلم "اجتماع الفن" أو ما يسمى بنسيولوجيا الأدب، الفن ليتناول الظاهرة الفنية بعامة، والظاهرة الأدبية بخاصة، من خلال عناصر تكوينها "المبدع" و"المتلقى" و"الواقع الاجتماعى" و"النص". وكلا العلمين يستمد من علم الاجتماع - وغيره من العلوم الحديثة - مناهجه ووسائل لفهم الظواهر الفنية والأدبية فى المجتمع، ليلمح دور الفن والأدب فى الواقع الاجتماعى والسياسى، ودور الواقع الاجتماعى والسياسى والاقتصادى والنفسى فى تشكيل الأدب والفن، وعلاقة الأدب والفن بالأطر والنظم الاجتماعية، عبر تغير الزمان والمكان والإنسان.

ويعنى هذا أن المدخل النفسى الاجتماعى مهم جدًا فى فهم (النص) وسياقاته قبل، وأثناء، وبعد الكتابة أو التشكيل. وأصبح الآن عيبًا، أن يتجه الباحث أو الناقد إلى النص على أنه دائرة مغلقة أو مجرد شكل. وقد غيرت المذاهب النقدية

والمدارس اللغوية، ومناهج البحث الأدبى والعلمى. خططها بناء على هذه الضرورة، ووصلوا إلى نتيجة مهمة هى: أن (النص) هو الأساس. والمنطلق، والغاية من الدرس والتحليل. لكن فى كل سياقاته لدى المبدع ولدى الجماعة والإنسان. بذلك، تبنى المناهج والمدارس والنظريات والمذاهب استراتيجيتها وآلياتها، للوصول إلى حقيقة النص، بأن استعان النقاد بمناهج علم النفس والاجتماع، واستعان ذو النظر النفسى والاجتماعى بمنجزات الشكليين ثم البنيويين وغيرهما ليصبح عمل الفريقين علميًا، فأصبحت عناصر "النص"، "النفس" "الواقع"، عناصر مهمة لتفهم الأدب والفن التشكيلى والفن الجميل، والثقافة، والحضارة فى الوقت نفسه.

وهنا نتساءل: هل يمكن أن يقوم "علم" جديد، وخاص نسميه من الآن: "علم دراسة الأدب العربى"يدرس الأدب العربى فى نصوصه، وتاريخه، ومبدعيه، ومترجميه، أى يتعامل مع "الأدب العربى" كوحدة لها سياقات خاصة فى كل زمان، ومكان، وعلى لسان كل مبدع؟!

وهنا نعود إلى ما بدأنا به، أعنى "تعريف العلم"، لنسأل ما المادة موضوع العلم؟ وما هو المنهج المعالج؟! وما هى إجراءاته وآلياته وحدوده؟!.

وتظهر هنا تساؤلات لابد من التفكير فيها تتلخص فى:

- التراث العربى ودوره فى التراث الإسلامى والإنسانى.
- التراث العربى الإسلامى، وموقفه من الثقافات والحضارات الأخرى التى غذته وطورته قديمًا.
- المخطوط من هذا التراث والمنسى، والمستبعد، (من هذا التراث)، وخطورة ذلك فى تسييد نصوص، وحجب نصوص أخرى لأسباب سياسية أو دينية أو اجتماعية، مما يجعل النتائج جزئية ونسبية فى مجموعها، تطلق الحكم (الجزئى) بدل الحكم (العام)، وتجعل من النتائج (النسبية) نتائج (مطلقة)، يؤسس عليها الباحثون والنقاد التالون أحكاما ونتائج تأخذ شكلا مستقرا فيما بعد.

- لا تزال قضايا الانتحال والسرقات والتناص متجددة وتحتاج لمناقشة ابتداء من قبل عصر التدوين إلى الآن، وأخص بالذكر الأدب العربى ولغته، كما لا تزال قضايا التحديث مطروحة.
- أن العصر الممتد من العصر الجاهلى حتى سقوط الدولة الأموية (سنة ١٣٢ هـ) الموافق (٧٥٠م)، امتلك ميزات تؤهله لأن نسميه "العصر العربى". فقد امتد الإنسان العربى من جاهليته إلى إسلامه، وهو يحتفظ بتقاليده العربية الموروثة، إلى جوار ما تعلمه من الإسلام. وقد وضح ذلك بعد وفاة النبى ﷺ، فى الخلاف على السلطة، واختيار الخلفاء الأربعة، ثم فى ظهور العصبية العربية القديمة فى الدولة الأموية، وهى العصبية التى أسمت المسلمين من غير العرب (الموالى) أى الموالين لهم والتابعين.

إن عصر الفتح الإسلامى، أعقبه دولة عربية أعرابية متعصبة لعروبتها وقوميتها ولغتها. ولم ينخرط العرب الفاتحون بأهل البلاد المفتوحة إلا بعد عدة عقود من الزمان، هى عمر استغراقهم فى تأسيس الدولة الأموية وسيادتها على أهل البلاد المفتوحة. لذلك تأخر نطق أصحاب هذه البلاد بالعربية حتى تمت المصاهرة وتعريب الدواوين والمراسلات والوظائف.

إنه مع استمرار الثقافة الشفاهية، ظلت التقاليد العربية هى المتداولة، وعندما تم التدوين، استقرت الأصول، وزاد الاختلاط، وزاد نشاط هؤلاء الموالى. ويفسر هذا سيادة عمود الشعر العربى حتى نهايات العصر الأموى، فقد أعطت السيادة السياسية والعسكرية للعرب طوال العصر العربى، سيادة للعنصر العربى، وللسان العربى، وللنص العربى، وزاد الأمر (عروبة) أن النص الإسلامى المقدس (القرآن) والمفسر (الحديث الشريف) والمفسر به (الشعر العربى). كلها تتسم بصفة العربية، ولهذا نطلق على هذا العصر الممتد حوالى (مائتين وخمسين سنة) العصر العربى آخذين فى الاعتبار خصوصية عصر النبوة، وعصر الفتوح.

- يجب النظر إلى العصر العباسى، نظرة جديدة، لا تقف عند مجرد رصد قطبى الحركة (الثابت والمتحول). بل يجب النظر إلى دور هذا العصر العباسى فى بناء حضارة الإنسان الأوروبى والعربى على السواء.
- يجب النظر من جديد للعصريين المملوكى والعثمانى بما يملكانه من نصوص وظواهر. واستبعاد النظر إليهما كعصر انحطاط متصل.
- يجب الإيمان الآن بأننا أمام حضارة إنسانية واحدة، جعلت الكرة الأرضية وحدة لا تتجزأ تمهيدًا للنظر إلى المستقبل فى القرن القادم، القرن الحادى والعشرين. فسوف يصنع العلم والتكنولوجيا، والعقل البشرى معجزات من نوع جديد، لا نخشاها ولكن سنشارك فى صنعها.

(٦)

لا يزال التأليف، وفق رؤية واضحة، هو الأساس البحثى، وأعنى بالتأليف هنا، ما هو ضد النقل والخضوع - دون إعمال الفكر فى فكر للآخرين، فهذا الخضوع - التبعية - تقضى على قدرة الكاتب أو الباحث بالتدريج، أما إعمال الفكر فهو غاية ووسيلة فى وقت واحد. غاية لأنه يثرى الإنسان والواقع، ووسيلة لأنه يحرر الإنسان من فقد مستمر لقدراته حين يلغى عقله.

ولا يعنى أعمال العقل أن ألغى كل ما عداى. وأنكر كل ما يتصل بالآخر، لأن الآخر، هو هدفى النهائى. أعنى أننا نعمل جميعًا، من أجل الوصول إلى الحقيقة عبر وسيط (ممتع) يثرى الذائقة ويساعد العقل على النمو والتطور. إننى حين أقف من الآخر، فى الماضى أو فى الحاضر، موقفًا متشككًا، فأنا أقف من نفس الموقف ذاته، لأن هذا الماضى قد دخل فى تكوينى، وساهم فى تشكيل رؤيتى إلى كل شىء، ولأن هذا الحاضر جزء من صيرورتى فأنا ابن الماضى والحاضر/ معًا.

ويكون (الشك) أو (التمرد) أو (الإنكار) أمرًا طبيعيًا، فسوف يعقبه (يقين) و(قناعة) و(إيمان). وهو أمر طبيعى - أيضًا - يترتب على ما فات وما يجرى، فاليقين والقناعة والإيمان إذا كانوا بلا تفكير، فهم سلب للهوية، وتعطيل لقوى البشر التى

زودهم بها الله ليتعاملوا مع كل شيء بها. ويعني ذلك أن الأصل هو (العقل) و(الإدراك) من أجل اتخاذ القرار وتكوين الإرادة، على مستويي: الفرد والأمة.

ولذلك، تتشكل الذاكرة من محصلات هذه الإدراكات. فلا ذاكرة دون إدراك، وبالتالي لا بحث علمي أو كتابة إبداعية دون إدراك، ووعي، عبر الحواس المدربة الماهرة، التي تعمل حركتها في كل ما وصل إليها، وما تصنعه الآن، وما تحلم به في المستقبلين: القريب، والبعيد.

ويقف الباحث (والمبدع كلاهما) في طريق مشترك، عند البحث عن موضوع (للكتابة)، وقد يظن الباحثين أن ما أطلق قبلهم من أحكام، وما اختير من عناوين وموضوعات قد انتهت، وهذا نوع من التبعية، إذ على الباحث أن يقرأ ما كتب في موضوعه أو حوله، ليرى تقييما لما حدث من قبل، ثم عليه أن ينعم النظر، فلابد أن يجد الباحث تدخلا جديدا لهذا الموضوع، من خلال رؤيته الخاصة، فليبت كل الرؤى متساوية، بل يصعب على الباحث أن يجد موضوعا، إن هو استسلم لما مضى.

فعلى سبيل المثال، كتبُ تاريخ الأدب العربي، في كل عصوره، في كل عصر، كغيره من العلوم والفلسفات، ومع ذلك لا نزال نحن الباحثين، نرى مالم يكتب. ونضيف، في كل حين، ما لم يدخل لدى مؤرخي الأدب، بسبب النزاعات السياسية أو الشخصية، التي استبعدت من قائماتها أسماء لشعراء أو قصائد لشعراء، بل لا نزال نضيف في كل حين ديوانًا لم يحقق من قبل، أو لم يطبع من قبل، هل نقول إن تاريخ الأدب العربي في كل عصوره، يحتاج إلى المزيد من البحث والتنقيب، عن مواد لم تدرج فيه حتى الآن؟!

نعم، يمكننا ذلك، كما يمكننا أن نلمح في كل الكتابات السابقة ما يمكن أن نقوله - إذا نحن المثقفين والباحثين والمبدعين تسلحنا بثقافة جديدة، ورؤية جديدة، ووسائل بحثية وإجرائية جديدة. فلا نزال قادرين بعد كل شروح ديوان المتنبي أن نضيف شرحًا له وتحليلًا جديدًا لشخصه ولشعره، ولا نزال قادرين على

الإجابة عن مشكلات أدبية وتاريخية وفلسفية ونقدية طرحت فى القديم، ولا تزال صالحة لإنعام النظر، وتعميق الرؤية إليها.

لا تزال قضايا: الانتحال، العلاقة بين النثر الفنى والشعر، علاقة الأدب بالحضارة والدين، والأخلاق، والطبيعة والواقع الاجتماعى وما بعد الطبيعة - لا تزال - صالحة للبحث وإعادة التفسير، ومراجعة السائد والمسيطر منها، بالسلب أو بالإيجاب. فما دام الإنسان يعيش، وما دام المجتمع يتكون ويتطور، سوف يظل النظر إلى القديم متطورًا لأن هذا النظر جزء من تكوين الحاضر والحلم بالمستقبل. أما التبعية، وإلغاء العقل، والتسليم للآراء الجاهزة، فضيعة للماضى والحاضر والمستقبل.

ليس هناك، باحث أو مؤرخ أو فيلسوف أو ناقد منزهًا عن الخطأ، أو الهوى، أو التعصب لمذهب، أو فئة، أو سلطة. بل هناك من نجد عنده تضخيمًا من ذاته، وإقلالًا من عقول الآخرين. لذا، وجب النظر، ووجهت المراجعة ووجب التوضيح والتكميل ووجهت الحواشى، والتفسيرات، والهوامش، والإبانة عن العلاقات وبيان التداخلات والفصل بين ما للمبدع وبين ما لغيره من الحقوق والواجبات، والموازنة، والوساطة، وتأويل المشكلات والقضايا، وبيان الفروق بين الخصائص والقدرات، وبسط القول فى الطبقات لبيان المؤتلف منها والمختلف، وبيان دلائل التمايز وأسراره، وهكذا. وكل هذه العبارات - كما نلاحظ - عناوين مؤلفات تراثية إسلامية، لابد أن نتعلم من أسرارها ومناهجها وأن نكمل ما بعدها.

فلم يكن لدى المؤلفين والباحثين والمؤرخين والنقاد وغيرهم - فى تراثنا - إلا التعامل المباشر مع المادة المكونة لتخصصهم، والإلمام بثقافة عصرهم، والنظر إلى تراثهم بوعى وفهم، كما هو واضح من عناوين الكتب المذكورة فى الفقرة السابقة. إذ كل عنوان يفصح عن منهج فكرى وتوجيه علمى يختلف باختلاف المادة المدروسة وموضوعها، ثم يختلف باختلاف كاتبه، واختلاف عصره.

وكما فعلوا (- هم -) نفعل (- نحن -) الآن، إذ لماذا نلزم أنفسنا بما لم يلتزم به القدماء؟ ولماذا لا نصنع حرية فكرية، وتعددًا فى المناهج مثلهم، لقد علمونا

أن لكل شيء (سر صناعة) ولكل أناس (طبقات) وفى كل لغة (فروق) ولكل نص (شرح، وتوضيح، وتفسير، وتأويل) ولكل باحث وكاتب (منهاج وسراج) فى صناعتى الشعر والنثر. وعلينا أن نفهم ذلك نحن الباحثين الآن، فمناهج الفكر، والعلم، والفلسفة والنقد الأدبى، كاليوم فى حركة، وتزايد، واتساع وتعدد يحتاج منا المثابرة كما فعل أجدادنا القدامى فى فكرهم، وعلمهم، وفلسفتهم، ونقدهم.

(٧)

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، لأن علم دراسة الأدب العربى بالخصائص التى أشارت إليها مقدمة الكتاب، تحتاج إلى معرفة واسعة بعلوم عربية متعددة، كما تحتاج من الباحث معرفة لغة أجنبية واحدة على الأقل. لكى تتحول هذه اللغة الأخرى إلى نافذة على عالم آخر يغذى الأدب العربى، ويقيس نفسه - من خلالها باستمرار - فيعدل من مساره.

وإذا كانت الترجمة عبر الحضارات القديمة والوسيطة كانت سببًا فى نمو الأنواع الأدبية، فإنها فى عصرنا الراهن أشد تأثيرًا، فى عمل وسيط حضارى بعامة وأدبى بخاصة.

فنحن نعيش الآن عالمًا معقدًا شديد التشابك، يفرض علينا أن نكون واعين باستمرار لحركته وتحولاته، خاصة والتقدم لتكنولوجى وتقدم وسائل الاتصال والاختراعات الحديثة قد جعلت من العزلة أمرًا مستحيلا وضربًا من الانتحار الاختيارى.

ووفق التقدم الحادث نلاحظ "أن المطالب المفروضة على عصرنا أشد تنوعًا بكثير. وأن الشروط المطلوبة منا لكى نواصل حياتنا المعتادة أشد تعقيدًا بكثير مما كانت عليه فى أى وقت مضى.

وهذا كله ينعكس على المجال الثقافى والعقلى بدوره. فعلى حين كان فى وسع شخص واحد من قبل أن يكون متمكنًا من عدة فروع علمية، أصبح من الصعب

على نحو متزايد في الوقت الراهن، أن يكتسب شخص واحد معرفة متينة حتى بميدان علمي واحد.

والواقع أن تفتيت الميادين العقلية إلى أجزاء يزداد نطاقها ضيقًا بالتجريد، قد أدى في العصر الحاضر إلى ارتباك حقيقي في لغة الحوار. وهذه الحالة غير الصحية هي حصيلة تغيرات معينة فرضت نفسها مع نمو المجتمع التكنولوجي المعاصر".[٧]

لذلك يقوم العلم الآن على التخصص الدقيق وليس على مجرد التخصص؛ حيث يتجه البحث العلمي الآن إلى التخصص في إحدى الجزئيات العمية أو الإنسانية. ومن هنا تصبح الترجمة علما وتخصصا قائما بذاته، بل داخلها، قد يتخصص أحد المترجمين في الأدب ويتجه الآخر إلى الفلسفة، وذلك لأن الخبرة التي يكتسبها من طول الممارسة وتكرار فعل الترجمة أكثر تمكنًا من غيره في هذا النطاق، حتى أننا نلاحظ أن بعض المترجمين يتخصص في أحد الكتاب أو الفلاسفة. ذلك أن ترجمة أحد أمهات الكتب، أو الأصول الفكرية الإنسانية قد تستغرق عشرات السنين من المترجم.

ونسمع عن ترجم ينذر حياته لترجمة شكسبير أو جوته، وقد يضيع المترجم عمره في ترجمة هيجل مثلاً، لأن الترجمة ليست عملاً سهلاً إنها من أشق التخصصات وأصعبها تحتاج إلى الصبر والجلد والخبرة، والإحاطة باللغات، والتاريخ والحضارات والآداب، وليست الترجمة عملاً تجاريًا كما يمارسه الكثيرون الآن في سوق الترجمة وإن حافظ النذر اليسير على أمانة الترجمة وفنيتها،

"والحق يقال إن الترجمة هي، في الإطار الدولي الحالي، ضرورة من ضرورات الحياة العصرية، إنها وسيلة تواصل لا غنى عنها لنا، إنها أداة محتومة لتبادل المعارف"[٨] خاصة وضرورة تبادل الخبرات الإنسانية محتومة بين سكان الأرض.

"وانطلاقًا من هذا المنظور، يصبح دور المترجم جوهريًا ويبدو أن الآلة لا تستطيع أن تحل محله"[٩] لأن الآلة لا تستطيع أن تحس الإيحاءات اللغوية، أو ان تدرك إشارة الكلمة أو دلالة الصمت. كما أنها ستقف عاجزة أمام المستويين

المجازى والرمزى للغة، الأمر الذى يجعل دور (الإنسان) المترجم غاية فى الأهمية والدقة وفى الوقت نفسه يحمل المترجم مسئولية تاريخية تجاه النصوص المترجمة من لغة إلى أخرى حتى لا نقع فى تضليل أو جهل.

الترجمة إذن فن صعب، ودور المترجم خطير الأثر، والترجمة ضرورة بلا نزاع أو شك، بل هى جوهر تبادل المعلومات والثقافات والخبرات والآداب فى العصر الحديث، التمهيد للمستقبل. إذ من المؤكد أن للإنسان قدرة على نقل المعرفة من الأشياء والحوادث إلى موازيات صوتية ويستطيع أن يحولها إلى وسائل اتصال "وهذه القدرة الفريدة تسمى الترميز"، وبها تكون الكلمات المكتوبة رموزًا للأفكار، وهذه الرموز نفسها يمكن استخدامها لتوضيح الأفكار بل للوصول بسرعة أكبر فأكبر إلى أفكار أكثر تعقيدًا، ويمكن فى هذه النقطة بالذات - نقطة الفكر الرمزى - سر تفوق الإنسان على غيره من الكائنات الحية فقد أحرز قصب السبق فى قدرة عقله على التعامل بالرموز والمزج بينها وبين الخيال حتى يستطيع الإنسان أن يخطط للمستقبل".(١٠)

وهنا نشير إلى قدرة المترجم على فهم رموز لغته التى ينقل إليها، ورموز اللغة التى ينقل عنها، حتى يعطينا فهمًا وترجمة دقيقة تفيدنا فى نقل الخبرات والاطلاع على ابداعات الأمم والشعوب التى تختلف عنا فى لغتها وفى نظام صوتياتها ونظم الترميز فيها. وهو اختلاف جوهرى بين مجموعات اللغات القديمة والحديثة، الميتة والحية.

كما أن لكل أمة ولكل شعب رؤية خاصة للعالم وللذات تترك آثارها على معجمها، ورموزها اللغوية، الأمر الذى يجعل فهم السياقات الاجتماعية والتاريخية والجمالية للغة بشكل عام وللكلمة بوجه خاص ضرورة من ضرورات هذه الدقة الفنية.

هل نحتاج بعد هذا، أن نؤكد على أهمية الترجمة والمترجم، خاصة فى مجتمعاتنا العربية النامية التى تقف على العتبات الأولى للتحديث والتقدم والنهضة؟!

وهل نحتاج - الآن - التأكيد على أهمية الترجمة لنا؟!

وأسلافنا الأقدمون كانوا من أنشط شعوب الأرض فى الترجمة فى مرحلة نهضتهم الكبرى فى العصر العباسى، حين أحسوا بضرورة تفهم الأمم المجاورة، القديمة والمعاصرة لهم، للاستفادة من علومها فى بناء الدولة العربية الكبرى.

إن نظرة عاجلة، توضح أن اللغة العربية قد ترجمت إليها تراث الهنود، والفرس، والروم، والأحباش، والسوريان، والأكاديين، واهتموا بصورة خاصة - بعد ذلك - بتراث "اليونان" مما جعل النهضة العربية تخطو خطوات واسعة فى إنشاء حضارة مضيئة فى فترة كانت أوروبا فيها تعيش عصورها المظلمة. بل حينما أفاقت أوروبا من نومها وقامت من كبوتها لم تجد إلا ما وصل إليه العرب من تقدم سواء عن طريق إبداع العرب والمسلمين أنفسهم أو عن طريق الترجمة، الأمر الذى جعل أوروبا تقيم عصر نهضتها على منجزات الفكر والحضارة العربية، ويكفى أن نشير فى هذا السياق إلى أن أوروبا عرفت "أرسطو" خاصة فى كتابه المهم "فن الشعر" عن طريق العرب.

الترجمة عملية نقل دم، وتجديد مستمر لخلايا الحضارة إذا توقفت تصاب اللغة ومن ثم الحضارة بفقر شديد، بل ينقطع التواصل بين الشعوب والأجيال، حتى فى داخل اللغة الواحدة، حيث توجد أكثر من لغة كما فى اليونانية القديمة، واليونانية الحديثة وكما فى اللاتينية وما تفرع منها من لهجات صارت هى لغات أوروبا.

وبعـــد ..

فإن علاقات الجوار، والتجارة، والمصاهرة، والرحلة والحروب، والصدامات الحضارية تحتم على اللغة أن تتسع لتقبل من لغات الآخرين ما يتيح لها التفاهم أو الرد على العدوان أو معرفة درجة تقدم شعب من الشعوب لمعرفة الجديد والتواصل معه.

الترجمة جدل لغوى بين أكثر من لغة، ولذلك فهى فن تحويل أو نقل النص من لغة لأخرى عبر وسيط، لخلق نص مواز للأصل.

ويحمل "مونيم" "TRANSILATION" دلالة الانتقال من شيء إلى آخر. ذلك أن البادئة "TRANS" تحمل دلالة عبر، وراء، ما وراء، فهي لذلك تحمل دلالة الوساطة، والانتقال في آن.

وحينما ننظر إلى مشتقاتها عن طريق وضع اللواحق نجد أن دلالتها العامة تأخذ من النقل من شيء لآخر عن طريق ترجمة رموزه الصوتية أو الشكلية إلى دلالات موازية. كأن ينقل من شكل من أشكال التدوين إلى شكل آخر منه، وكأن ينقل من مادة مختزلة أو مسجلة إلى الكتابة العادية، إنه يقوم بفعل النقل والتحويل (الترجمة).

ثم تأتي مجموعة دلالات تكمل الحقل الدلالي مثل ينسخ، يمثل المعاني بإشارات صوتية، يكيف لحنًا بحيث يلائم آلة لم يجعل لها في الأصل كما في كلمة "TRANSCRIBE" في حين تعطي كلمة "TRANSCRIPT" معنى النقل إلى نسخة طبق الأصل، وإن كانت كلمة "TRANSFIGURATION" تحمل معنى تغيير المظهر أو الشكل الخارجي أو تغييره.

ثم تأتي بقية الدلالات والمعاني لتحافظ على دائرة النقل، والتحول والعبور وتنتهي الدائرة بالتقمص أي اتحاد الشخصية مع أخرى لدرجة تصبح فيها الشخصيتان متوحدتين، فنرى:

"TRANSTERABLE" TRANSER "TRANSFORMATION"

تدل بالترتيب على (قابل للنقل والتحويل)، (ينقل، يحول، يغير)، (تحويل) حتى نصل إلى "TRANSLATE" فتكون دلالات النقل والتحويل والعبور قد تحولت في هذا الاشتقاق إلى (ينقل - يحول - يترجم - يشرح - يفسر) حيث اختزلت الكلمة الأخيرة الحقل الدلالي الذي يبدأ بالبادئ فيما وراء "TRANS" وينتهي بـ "TRANSMIGRATE" التقمص.

ونلاحظ هنا أن اللغة الإنجليزية قد حافظت في كل الاشتقاقات على الحقل الدلالي (النقل والتحويل) الذي حوته كلمة (فعل) TRANSLATE ومن ثم TRANSLATION.[11]

هذا فى اللغة الإنجليزية، أما فى لغتنا العربية فالترجمة فى لسان العرب وهو أكثر القواميس العربية جمعًا للمادة وتمثيلا عليها فالترجمة تعنى دلالتين هما: "الظن" و"تفسير الكلام بلسان آخر".

ويهمنا أن نقلب مادة (ر ج م) و (ت ر ج م) لنعرف دلالاتها العربية وماذا تعنى حين تطلق: يقول ابن منظور(١٢) الرجم (الظن) والرجوم (الظنون) التى تحرز وتظن، وما يعانيه المنجمون من الحدس والظن والحكم على اتصال النجوم وأنفالها، ويلاحظ هنا أن الرجم بالغيب وغيره من الاستخدامات تعنى الرغبة فى العلم والتفسير على الرغم من عدم وجود الدليل وسنرى فيما بعد أن زيادة "التاء" سوف تنقل (ر ج م) إلى (ت ر ج م) أى إلى دلالة التفسير ونقل الكلام من لغة لأخرى.

ويعطى ابن منظور مثالا لمرجم يقول: صار فلان (مرجمًا) أى لا يوقف على حقيقة أمره ومنه استخدام الشاعر زهير بن أبى سلمى فى بيته الشهير:

- وما هو عنها بالحديث المرجم

أى أن الحديث عن الحرب ليس محلاً للظن والتخمين لأن العرب اصطلت بنارها وعرفتها حق المعرفة.

ولذلك للكلام الذى لا يعتمد على يقين (كلام مرجم) لذلك أيضًا صارت المراجم: الكلمات القبيحة لأنها لا تعتمد على دليل.

وهنا تزاد التاء إلى رجم لتصير ترجم، فالدلالة تدخل إلى حين التأكيد والتفسير كما قلنا آنفًا. لذلك يأتى منها: ترجم، ترجمان بمعنى فسر ومفسر. يقول ابن منظور فى مادة ترجم بلسان العرب: الترجمان والترجمان: المفسر، وقد ترجمه (فسره) وترجم عنه (نقل ما يعنيه) ويقال: قد ترجم كلامه إذا فسره بلسان آخر كما يقول الشاعر:

كالترجمان لقى الأنباطا

أى مثلما يترجم المترجم كلام الأنباط الغريب إلى لغة السامع.

ومن هنا يكون: الترجمان والترجمان: المفسر للسان والذى ينقل الكلام من لغة إلى أخرى.

وهو ما يتفق مع دلالة كلمة "TRANSLATOR" في الإنجليزية (النقل. التحويل) وتزيد العربية عليها (التفسير) و(البيان) حيث اللسان العربي المبين.

ويكفينا هنا الإشارة إلى اللغتين (الإنجليزية - العربية) حيث لابد أن نحدد دلالة المصطلح من المعجم اللغوى لننطلق بعد ذلك إلى طبيعة الجملة بين هاتين اللغتين.

ونظرًا لارتباط مفهوم الترجمة بالتفسير والوضوح، عند العرب، فقد أعدوا الترجمة صناعة كصناعة الإنشاء والخطابة، والشعر .. إلخ وكان لها شروطها. وكما كان لهم شروطهم في المترجم. لأن الترجمة قد تحولت في هذه المرحلة الحضارية إلى تخصص دقيق لا يقربه إلا من تدرب عليه، إذ ليس مجرد معرفة اللغة عند أحد الناس أنه قادر على صناعة الترجمة، فها هو الجاحظ يروى لنا:

"قال معمر أبو الأشعث: قلت لـ "البهلة" الهندى أيام اجتلب يحى بن خالد أطباء الهند". ما البلاغة عند أهل الهند؟ قال بهلة: عندنا في ذلك صحيفة مكتوبة لا أحسن ترجمتها لك، ولم أعالج هذه الصناعة فأثق من نفسي بالقيام بخصائصها أو تلخيص لطائف معانيها. قال أبو الأشعث: فلقيت بتلك الصحيفة الراجمة..".(١٣)

وندرك من رد بهلة الهندى، أنه ليس شرطًا أن تكون على معرفة بالنص الذى تترجم عنه لتترجم ترجمة جيدة، إنما العبرة هنا بالتخصص والممارسة والتدريب، فقد اعتذر بهلة لمعمر بعدم تخصصه في نقل الخصائص اللغوية أو دقائق المعانى على الرغم من كون الصحيفة هندية ومن كون صاحبها هنديًا أيضًا. وكان المسلك الطبيعي هو مقابلة التراجمة المتخصصين وهو المسلك العلمي.

وليس غريبًا - إذن - أن تقوم الحضارات في سياق نهضتها بالتعرف على الحضارات السابقة والمعاصرة لها، إيمانًا منها بإنسانية العقل وعالمية المنجز الحضارى وتواصله مع الإنسان في أى زمان وأى مكان.

ونشير هنا إلى أن الترجمة تحمى الحضارة من الهلاك بلا تأثير، إنما يظل تأثيرها ممتدًا على الرغم من زوال دولتها، كما كان الحال مع الحضارة اليونانية. والرومانية، والفارسية، وفي السياق نفسه نشير إلى التداخل اللغوى بين الحضارات:

سواء بفعل الغزو العسكرى، أو الصراع السياسى، أو الامتزاج بالمصاهره الدين ويفسر لنا هذا التداخل اللغوى "حدود الدلالة" فى المفردة وفى التركيب الدلالى الذى يكشف عن السياق التاريخى الاجتماعى للغه بعامة والمفردة بخاصة. وتبدو هذه الملاحظة فى غاية الاهمية عند ترجمة الكتب المقدسة او التاريخ. وعند تفسير النصوص الشعرية والقديمة منها على وجه الدقة

أليس المترجم الآن، أهم وسيط حضارى؟

والترجمة لابد أن تحدث بين لغتين على الأقل، إذ ليس داخل اللغة الواحدة منطقة للترجمة. صحيح قد نجد فى بعض اللغات القديمة كاليونانية تاريخًا طويلا، جعل اليونانية العتيقة تختلف عن اليونانية الحديثة، الأمر الذى يجعل التمكن من اليونانية الحديثة لا يتيح التمكن من القديمة لبعد الشقة بين الاستخدامات والمعجم، لذلك نجد متخصصين فى اليونانية القديمة ومتخصصين فى اليونانية الحديثة، ومع ذلك لا نقول أن نقل النص القديم إلى الاستخدام الحديث يعد ترجمة، لأن اللغة واحدة، ولكن أن نقول أن تفسير النص القديم بالاستخدام الحديث للغة (معجم وأسلوب ودلالة).

وقد نجد الأمر نفسه "اللاتينية" وبقية اللغات الأوروبية التى تفرعت عنها، حتى تحولت إلى لغات مستقلة فى الدلالة والأجرومية والاستخدام. ومع ذلك لا يعد نقل نص من الفرنسية إلى اللاتينية ترجمة لأنه إرجاع إلى الأصل.

والأمر نفسه قد نلاحظه فى لغتنا العربية، أعنى صعوبة وغرابة المفردات وتعقيد بعض الأساليب وصعوبة فك تركيبها نظرا لاختلاف الاستخدامات قديما عنها فى الوقت الحاضر، ومع ذلك لا نستطيع أن نقول أن تفسير احدى المعلقات ترجمة مهما يستغلق المعنى ومهما يصعب التركيب، وتغربت اللغة. لأننا ما زلنا داخل حدود لغة واحدة هى اللغة العربية.

هنا يبرز دور المعجم اللغوى، وخطورة الدور الذى يؤديه فى الترجمة، وفى بيان استخدام المفرد أو التركيب اللغوى داخل حدود اللغة الواحده

لذلك نجد بعض الأمم تضع معجما دوريا كل قرن أو أكثر للغتهم بسبب كثرة دخول المفردات وتغير الاستخدامات من فترة لأخرى. وهذا معناه، أننا يجب ألا نقف في الترجمة عن حدود الدلالة المعجمية ودلالة تركيبها مع الكلمات الأخرى.

ونعود لنكرر أن الترجمة بين لغتين مختلفتين في الأصول، لأننا سنرى في اللغة الفارسية تأثيرات أساسية جاءتها من العربية حتى أن المعجم الفارسي يحمل نصفه من المعجم العربي، بالإضافة إلى تأثير أساليب القرآن والأحاديث في تغيير الأساليب والاستخدامات داخل اللغة الفارسية، ومع ذلك نقول ترجم عن الفارسية لأنها لغة مستقلة هي الأخرى بمعجمها وتركيباتها وسياقاتها قبل دخول العربية وبعدها.

وقد يجرنا هذا الأمر لمناقشة الأسر اللغوية كالأسرة "السامية" والأسرة "الهند أوروبية" وغيرها من الأسر اللغوية البائدة والباقية التي تخضع لنظام "أجرومي" أو "صرفي" متقارب، كالعبرية مع العربية مثلا. وهنا نقول إنهما لغتان مختلفتان للسبب السابق نفسه الذي لاحظناه بين العربية والفارسية رغم اعتبار الفارسية لغة ضمن مجموعة الهند أوروبية. ومع ذلك نقول إن هذه الأسرات والمجموعات تاريخية لكنها لم تمنع يوما واحدا، استقلال لغة عن أخرى، أو اختلافها.

ويفيدنا هذا المدخل في فهم السياق التاريخي والاجتماعي للغة، حتى نراعي ذلك في الترجمة، خاصة إذا كانت المادة المترجمة قديمة أو كان أهل اللغة في علاقة تاريخية اجتماعية مع أهل اللغة الأخرى سواء داخل مجموعة لغوية واحدة، أو كانت اللغتان تنتميان إلى أسرتين متباعدتين.

* * * *

ويفيدنا أيضًا التعرف على إجابة السؤال الذي طرحه "جورج مونان" "لماذا تدرس الترجمة على أنها جدل لغوي؟" وهي الإجابة التي تبعت السؤال مباشرة، "لأنها ليست لغة واحدة، والمترجم الجيد يعرف ما بين لغتين مختلفتين، إنه لا يعرف العلاقة التقليدية الممكنة، بل مكان الجدل بين لغتين أو أكثر موظفتين داخل بعضهما البعض، .."[١٤] مما يحمل المترجم مهمة التعرف على روح اللغة وروح الكاتب.

ويعرف علماء اللغة، اللغة بأنها "جملة رصيد الألفاظ الجارية بين المتكلمين، ومفردات هذه الثروة متداخلة فيما بينها إلى حد بعيد، ولكنها تتضمن اختلافات مهمة ترجع إلى المزج الفردى، والنشأة والحرفة والبيئة ..".[15] وهذا التعريف يخرج من منظور لغوى يفرق بين اللغة والكلام أى بين اللغة كنظام صوتى ودلالى واللغة كنظام خاص. وهو تفريق سوسير الذى بدأه فى كتابه محاضرات فى علم اللغة والذى أخذ عنه علماء اللغة فى هذا القرن.

وهذا الرصيد الصوتى ينقسم فى كل لغة إلى المفردة (الكلمة، التعبير) والجملة (وشبه الجملة) والحرف، ومن خلال هذه الأقسام تخلق الكلمة مجالا دلاليا ويتغير هذا المجال من خلال السياق فى كل لغة إذ "من القرار أن مجال الكلمة قابل للتغير فى كثير من الأحيان. فكلمة Man حين تقابل بكلمة Animal تشمل النوع Woman".[16] ويعنى هذا أن السياق يمتد ليشمل "لا الكلمات والجمل الحقيقية السابقة واللاحقة فحسب بل القطعة كلها، والكتاب كله، كما ينبغى أن يشمل بوجه من الوجوه كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات.[17] لأن هذه الظلال التى أشار إليها "أولمان" فى الاستشهادات السابقة هى التى تفسر ما يسمى بالترادف، أو المشترك اللفظى أو التضاد فى الكلمة الواحدة داخل السياق. ولهذا يجب أن نراعى عند الترجمة سياقات المفردة لتحديد دلالتها المطلوبة فى تركيبها الخاص.

هنا يتكشف بوضوح مبدأ الوظيفية فى الترجمة أعنى أن نكشف عن توظيف التركيب للمفردة داخل النص، وفى الوقت نفسه نلاحظ أن المعنى هو الضوء الذى نسير خلاله فى هذا المستوى الأول من التعرف على المفردة لأن المستوى التالى سيكون المستوى الفنى أو المستوى المجازى الرمزى الذى يتطلب الغوص داخل البنية العميقة للنص. وذلك لأن "البعد الفنى للغة فإن أدب كل جماعة - لنقل كل مجتمع - إنما يعكس بشكل خاص علاقة هذه الجماعة بعالمها الطبيعى والاجتماعى بما تتضمنه هذه العلاقة من عمل اجتماعى وتجربة روحية ومثل أخلاقى وجمالى أعلى. أن لكل جماعة طرائقها الخاصة فى تمثيل عالمهم. ومن ثم فإن لكل لغة طريقتها فى "تصوير" هذا العالم.[18]

ومن هنا يجب أن نراعى عند ترجمة نص من لغة لأخرى هذا البعد الفنى واللغوى التصويرى، وهنا نحس إلى حد تصدق مقولة الرومانسيين "الشعر لا يمكن أن يترجم"[19] أو أن نسمع قولهم فى مواضع أخرى أن الترجمة خيانة، ما لم تراع هذه الملاحظات الخاصة، لأن فهم هذا البعد الفنى يفيد فى فهم البعد المجازى الذى يسدد بعض الغموض فى دلالة المفردة من جديد. ذلك أن "هناك من الألفاظ ما نقل عن معناه الأصلى إلى معنى آخر مجازى لضرورة البلاغة أو التأدب أو غير ذلك، فاعتبروها لذلك من الأضداد وهى ليست منها كما فى قوله تعالى "نسوا الله فنسيهم" فالمعنى ليس النسيان، وإنما تركهم عامدا لأن الله لا يجوز عليه السهو .."[20] فالنسيان هنا كمفردة قد أخذ دلالة نقيضة من خلال البعد الفنى التصويرى للغة، وفى الوقت نفسه قد يكون "من أسباب توهم الترادف أو المجاز الذى يشتهر بين الأدباء فيصبح حقيقة عرفية، أو ما يقرب منها، ويندس بين المترادفات كأنه واحد منها بالوضع.."[21].

ومن هنا، لو أننا اعتمدنا على المفردة فقط ضللنا الطريق الصحيح إلى تحديد الدلالة المطلوبة من الكلمة. إنما السياق والبعد التصويرى قد تسببا فى التضاد والترادف. وهذا بعد فنى لابد أن نراعيه عند الترجمة، حتى لا تكون ترجمتنا ناقصة. إننا يجب أن نراعى الدلالة والسياق والتركيب لنحدد المعنى المطلوب.

وفى هذا السياق لابد أن نراعى الفروق الخاصة للغتنا العربية فى مقارنتها بخصائص اللغات الأخرى إذ لا يستطيع الناقد أن يصل إلى تحليل النص وفهمه إلا عن طريق تفكيكه. وكما يبنى النظام فى النص، عند الكتابة، يفكك الناقد النص عند التحليل، ليصل إلى ما وراء كل عنصر على حدة. وما وراء كل علاقات النص من ناحية أخرى.

ولا يطلب من الناقد أن يبنى النص كما فككه، بل يطلب منه أن يفيدنى عند التفكيك التحليلى النقدى. أى يفيدنى فى التعرف على مالا أعرفه من النص، وقد يكون قد تفرق بين علاقات النص المتشابكة. إن التفكيك من أجل الوصول إلى العلة والجوهر، لا يعنى تفسخ النص بلا مقابل. فالنص موجود، بعد، وقبل التفكيك.

وهى حالة تشبه تحليل القضية المنطقية من أجل التأكد من حقيقة النتيجة التى تصل إليها المقدمات. والناقد - إذن - يختبر النص. ويكشف عن الأنساق والأنظمة والإشارات والرموز والتراكيب، كيف تعمل؟ وماذا تعمل؟ إذ الوظيفة التى يؤديها النص جزء من ماهيته.

"وكل نص أدبى نتاج لمجموعة من الاحتمالات موجودة سلفا، كما أنه تحويل لهذه الاحتمالات. لذلك لابد أن تنطلق دراسة الأدب من مجموعة الاحتمالات تجاه العمل الفردى، أو من العمل الفردى تجاه مجموعة الاحتمالات التى هى مفهوم نوعى. فالأنواع هى روابط فنية بين الأعمال الأدبية الفردية وعالمها الأدبى."[٣٢]

لابد إذن أن نقرأ العمل الأدبى من زاوية علمية. لأن الهدف أن نقترب من "الأدبية" ومن "الخصوصية" وبالتالى فهناك أنواع من القراءة النقدية، يسقط ما فى ذهن الناقد على العمل: نفسيا أو اجتماعيا أو مقولات نظرية تحد أفق الناقد. وهى كما يسميها "تودوروف" قراءة إسقاطية تهمل أدبية العمل، وخصوصية الأديب. لأنها تستنطق النص ما فى داخل الناقد أو القارئ. وهنا يرى الناقد نفسه لا النص.

وهناك أنواع أخرى من القراءة تجزئ العمل ولا تتعامل معه كنظام ونسق وسياقات. بل تختار منه خصائص أو مشاهد أو مقطوعات للتدليل على ظاهرة، فى حين قد تتضمن المشاهد والمقطوعات الأخرى الظاهرة التى يبحثها أو يستدل عليها. وهنا يتحتم أن يراجع الناقد القارئ نفسه وأحكامه. لأنه - فى هذه اللحظة - يحكم بالقيمة، ويعمم ما يقوله. فأى حكم بالقيمة يستدعى استكناه كل ظواهر العمل وخصائصه مقارنة بما يماثله فى عصره أو فى غير عصره.

والزاوية العلمية هى ما أسماها "تودوروف" أيضًا، القراءة. وهى القراءة وفق منهج علمى منظم يفكك علاقات النص ويحدد خصائصه الجمالية وما وراءها من دلالات. وهنا نشير كما أشار "شولز" إلى أن:

"قضية قراءة النص بالنسبة إلى البنيوية يجب أن تستلزم إيجاد طرق مقبولة لدمج البعد السيمانتى داخل البنية "[٣٣] لأن هذا البعد السيمانتى (الدلالى/

المعنوى) لا يقف ضد جماليات الشكل بل هو جزء منه. فسلسلة الدلالات تساعد النص على البنيان. وتدفع بأجزائه نحو إكمال نفسه، وإكمال الدلالة فى الوقت نفسه، بينما يقف البعد السيميائى فى انتظار التأويل والتفسير.

لذلك حين نبحث عن ظاهرة أو عنصر ما فى النص، لابد أن يقرأ وسط شبكة العناص والعلاقات والأنظمة الأخرى، ويفهم من خلال وظيفته فى بنية النص، وفى علاقته ببقية العناصر.

والمتلقى القارئ قد يضيف إلى النص مجموعة من السياقات الخاصة، تفيد فى تأويل وتفسير النص. كذلك يمكن لعدة قراءات أن تستكمل ما ليس فى النص. ثم إن تكرار القراءة فى عدة أوقات قد يعطى للنص الواحد - عند المتلقى القارئ الواحد - عدة مستويات من دلالات التأويل والترميز.

قد يختلف كل قارئ عن الآخر، بمدى وعيه وثقافته، وقدرته على تذوق النص المطروح عليه. كذلك تختلف القراءة الساذجة بلا خلفية عن غيرها من قراءات المتخصصين فى بعض الحقول الأدبية.

وبذلك يتعدد مفهوم النص الأدبى، أو يتسع مفهوم النص الأدبى حسب القراءة التى توجه إليه. فهناك قراءة تغنى النص وقراءة تفقره. والشرط هنا أن يعتمد القارئ على معطيات النص ليستخرج - عبر قراءته - مالا يجد من الدلالات. على حين أن النص الأدبى، كلام محدد وفق شكل أدبى محدد، له مصداقيته لدى الواقع والقارئ. وله مرجعه الدائم خارجه. كما أن له مصادره داخل الكاتب. وقد يقفز النص على غيره، أو عبر غيره، فيشتبك مع نصوص قديمة أو معاصرة تتداخل فيه، وتتناص معه، ولكنه يظل بنية محددة لها خصائصها المتفردة.

إذ "كل نص فى هذا المعنى يعيد صياغة المتعارف عليه.

والإشكال يتجسد فى الفائدة التى تنالها من وراء نص من هذا القبيل. فالأكيد أن ما يميز النص عن الواقع المحمول ضمن النص هو أدبيته. وهذه الأدبية هى السر فى التعامل مع النص الثقافة. وهى السر فى كون المبدع يمتاز بالرؤية الجمالية والفنية.[٢٤]

ولأن النص الأدبى، متعدد المستويات. فمعرفة طريقة كتابته وطريقة تلقيه، تفيد فى فهم تداخل المستويات، داخل الجملة الواحدة، وداخل النص كله. إن القارئ/ المتلقى، يتلقى نصا يحمل رسالة إليه وإلى آخرين، عبر شفرة خاصة للمبدع يشترك فى حل شفرتها المبدع، والمتلقى على السواء. وهنا تدخل عملية الإبداع والتلقى، سياقات نفسية واجتماعية وتاريخية وجمالية، متعددة، ليست فى الشفرة - داخل سياقها المحدد داخل النص فحسب - بل موجودة فى ثقافته وحساسية وذوق كليهما. ويؤكد هذا على ضرورة فهم النص الأدبى كبنية منفتحة متعددة المستويات والدلالات والقراءات ولابد أن يؤمن الناقد بما وراء النص، قراءة وكتابة.

ولا يرصف المبدع نصه، على حلقات، يرصف فى كل حلقة منها مستوى من مستويات الخطاب. فالنص كله وحدة واحدة. والجملة والمقطوعة منه، تحمل عدة مستويات عند بنائها. فلا يعقل أن يكتب الشاعر مثلا الجملة بمستواها الدلالى المباشر ثم يعود فيعطيها مستواها الموسيقى. ثم يعود فيعطيها مستواها المجازى. بل هو يكتب النص أو يبدعه متداخل المستويات والعناصر. ولكننا عند تشريح النص نقف عند كل مستوى بمفرده، من ناحية، وفى علاقاته الأخرى، من ناحية ثانية.

وعند اختيار النماذج التى تخدم منهجه وفكره تكون بمثابة براهين على قضية. وقد يقف الباحث وقفة ذاتية من مجمل الظواهر التى تشكل موضوعه. فيختار من يستلذ كتاباتهم، أو من يمثلون الظاهرة من بعيد. وهنا، تكون عين الباحث خارج البحث، وظواهره ملفقة، يحاول أن يرضى بها أصدقاء أو زملاء، أو أن يتملق صاحب نفوذ أو شهرة.

ويعنى ذلك أننا - نحن الدارسين - نضع عيوننا على الظواهر، والأمثلة، والعناصر، المكونة لأجزاء الظاهرة المدروسة. دون أن نراعى ما ليس علما. إننا نسعى للحقيقة، فلابد أن نسعى إليها بموضوعية. دون أن نغفل العامل الذاتى والذوقى للباحث، ودون أن نغفل العامل الاجتماعى أو التاريخى الذى تعيش فيه الظاهرة.

والموضوعية - هنا - لا تعنى أن نسير بالمنهج العلمى على قضبان لا تتحرك، بل على قضبان مرنة قادرة على التشكل والحوار، مع مستويات البحث. كما أنها لا

تعنى أن نصل إلى الحقيقة معصوبى العينين، حتى لا يضللنا أحد، وحتى لا نضل الطريق.

فكل ظاهرة أدبية مهما تدق أو تصغر أو تكبر أو تتضخم، هى ظاهرة، لها سياقاتها، ولكل باحث له حساسيته وذوقه. ولكل منهج بحثى مشكلاته وتعثراته. وهنا نشير إلى خصوصية البحث والباحث والمنهج. كما نشير إلى ضرورة التدقيق فى اختيار الظاهرة، قبل أن نشرع فى الإجراءات، لنحدد سهولة أو صعوبة تناول الظاهرة؛

من مشكلات البحث الأدبى، مشكلة استخدام المصطلحات. فهناك اصطلاحات سائدة، وأخرى جديدة، إما جديدة بالنحت والاجتهاد، وإما جديدة بالترجمة. ويحتاج المصطلح فى كل أحواله إلى دقة فى استخدامه. لأن المصطلحات التى تنتمى لحقل نقدى مشترك تستخدم أحيانًا - من قبل بعض الباحثين - بمعنى واحد على سبيل التساهل، أو التجريب. وقد تفصح المصطلحات المستخدمة فى هذا السياق عن سوء استعمال، وعدم تحديد الدلالة.

فعلى سبيل المثال، قد يستخدم ناقد مصطلح الشعر الوطنى، ويستخدم الثانى مصطلح الشعر السياسى، ويستخدم الثالث مصطلح الشعر الثورى، للدلالة على شىء واحد. وإن كان المصطلح فى الوقت نفسه يصف مضمون الشعر، ولا يصف تقنيته أو لغته. وهذا ما يجعلنا نؤكد - باستمرار - على ضرورة التفكير فى استخدام المصطلح قبل أن نضعه فى سياقه النقدى.

صحيح قد تختلف المفاهيم النقدية للمصطلح، ويكون للناقد وللباحث حرية الاستخدام. إلا أنه يجب علينا - فى هذا السياق - أن نؤكد على ضرورة تحديد دلالة المصطلح قبل بدء استخدامه وسوف يصبح ذلك نافعًا ومفيدًا لمن يتابع هذه الكتابات النقدية. إذ الخطورة من عدم التحديد، تكمن فى قراءة غير المتخصص، أو قراءة المبتدئ من النقاد والباحثين. فيعصمنا التحديد من فوضى استخدام المصطلح، خاصة، ونحن نصطدم - فى كل صباح - بكتاب جديد أو نظرية.

هناك معاجم كثيرة متخصصة ونوعية وعامة. تحتاج لمن يراجع فيها باستمرار ليصل الناقد والباحث إلى جزر الاستخدام وما طرأ عليه عبر الزمن، وعبر دخول المصطلح من حقل دلالي لحقل دلالي آخر. إن مشكلة المصطلح النقدي الآن هي أهم مشكلات النقد العربي تحتاج لجهود لا تنتهي حتى يستقر النقد الأدبي استقرارا نسبيا.

ويقف تعميم الأحكام عقبة في سبيل فهم خصوصية الظاهرة، وتفهم عناصرها المكونة لها. ويكون التعميم – في هذه اللحظة – أحد أسباب التناقض بين الأحكام لدى بعض الباحثين. فقد يكون الحكم العام ظالما لبعض عناصر وظواهر تندرج تحت هذا الحكم فيصدر الباحث حكما عاما ثم يطلق حكما آخر ضده – دون أن يدري – فيقع في تناقض فكري ينسف فكرته، ولا يساعده على توصيلها إلى المتلقي، أو الدفاع عنها أمامه – فيصاب البحث – في هذه النقطة بالقصور، وعدم الفهم.

خذ مثالا على ذلك، الكلام عن العصر المملوكي، والعثماني ووضعهما موضع العصر المنحل سياسيا، والهابط فنيا وأدبيا دون النظر إلى سياق الإبداع وظروفه في هذه الآونة.

وخذ مثالا آخر تعميم حكم أن الشعر الحديث غامض كله أو أن الشعر العمودي باهت كله. إنها نماذج تقابل بنماذج نقيضة، في تاريخ الأدب، والنقد.

لهذا يتطلب البحث دقة في الصياغة، تحدد نوع الحكم من أمثال مصطلحات: الغالب على الأمر، يستثنى من ذلك .. إلخ من الصيغات التي لا تطلق الكلام على عواهنه، ولا تعطي فرصة للتناقض بين العام والخاص، أو بين الكلي والجزئي، أو بين الظاهرة وبعض تبدياتها وأشكالها المختلفة، بعض الشيء.

وقد يشكك الباحث في معلومة، فيحتاج إلى مراجعة، هنا، لابد أن يتوقف للتأكد من صحة ما يكتب، لأن التساهل يوقع الباحث في أخطاء منهجية وإجرائية، تظهره في صورة المتناقض، يؤثر عى نتائج بحثه، في النهاية. ويستوجب هذا الأمر الحذر في النقل عن الآخرين، فليس الباحث معصوما من الخطأ.

والشك البحثى، شك مؤقت، وإجرائى، لا يدوم بمجرد التثبت من حقيقة الفكرة، أو صحة المعلومة، فهو شك منهجى، قصده الحقيقة، وليس قصده التشكيك هو لحظة وعى ومراجعة، تنفى الغفلة عن الباحث، وترفع من قدر بحثه ودرسه لأنه يكون آنذاك محل ثقة الباحثين.

ويفيد الشك المنهجى كثيرا، عند البحث فى المخطوطات والتراث الشفاهى، والشعبى.

وأفاد طه حسين من هذا كله. وهو يبحث فى تاريخ الأدب العربى وأصوله. بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف مع نتائجه. ودون أن نمد خط الشك إلى نهايته. فالمتشككة المتفلسفة لا يصلون إلى نتائج حاسمة. ولا يعنى ذلك أن البحث مجرد أفكار تنظم وفق منهج وإجراءات فحسب. بل يرتبط البحث والدرس بمؤثرات تخص الباحث، وواقعه، ومشكلات مرحلته، فالعلم ليس انفصالا نظريا، بل هو جدل نظرى مع الفكر، وجدل اجتماعى ونفسى مع الواقع. ويؤثر هذا بطبيعة الحال على أهداف البحث. وعلى توجيه نتائجه.

ورد بفضل فلاسفة مدرسة فرانكفورت فى نقد المفهوم الزائف عن العلم، وهو الذى يتصور أصحابه أن العلم مجرد من القيم، ومستقل عن الاهتمامات والمصالح الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والإيديولوجية. وقد أثر هجومهم الشديد على التصور الذى يضع العلم فى برج عاجى على عدد كبير من العلماء المختصين ونبههم إلى أهمية العوامل والدوافع والمصالح التى تؤثر على نشاطهم البحثى واختيارهم للموضوعات والمشكلات، ووجهات النظر، كما تشارك فى كثير من الأحيان فى تحديدها".[٢٥]

(٩)

وبعد هذه الوحدات الطويلة لمقدمة هذا الكتاب، تثار أسئلة كثيرة ومتعددة، لماذا لا نملك تاريخا كاملا لأدبنا العربى؟ لماذا لا نملك منهجًا نقديًا عربيًا واضحا حديثًا؟ وأخيرًا هل هناك نظرية نقدية أو نظرية فلسفية للأدب العربى؟!. وكلها

أسئلة مشروعة حاولت هذه المقدمة أن تثيرها. فبدأت بحوار الحضارات وأثره على الأنواع الأدبية فى العالم، وأثر ذلك كله على النوع الأدبى العربى.

وأردفت المقدمة حديثا عن البحث فى الأدب. أو إجابة عن تساؤل عن إمكانية قيام علم لدراسة الأدب العربى - وضرورة أن يوجد - ثم أجابت عن سؤال مهم فحواه كيف نصل لهذا العلم؟ وقد أجابت هذه المقدمة بضرورة التسليح بلغة أجنبية تفتح الطريق إلى العالمية والإنسانية فى النظر. وهنا نلاحظ أن نظرية الأدب فى كل عصر، تحاول تفسير طبيعته وفلسفته ووظيفته وأداته ذلك أن "نظرية الأدب" هى تحويل مفهوم الأدب، ووظائفه، وأدواته، إلى صياغة نظرية، تقصد إلى بيان فلسفة الأدب فى كل عصر. إذ تظهر الصياغة الفلسفية لنظرية الأدب، فى أى مكان أو أى زمان. ولحظتها نستطيع التعرف على أصالة هذه النظرية أو عدم أصالتها، أو مناسبتها وعدم مناسبتها للأدب الخاص بزمان ومكان وإنسان محددين.

فقد تخرج نظرية الأدب من خلال الممارسة الأدبية والنقدية للأدباء والنقاد فى عصر ما، وداخل لغة ما. وقد تخرج هذه النظرية مستعينة بما يعاصرها أو يسبقها من نظريات أدب الشعوب الأخرى، فتمزج بين الأصيل والوافد. وهذا ما حدث لنظرية الأدب العربى خلال عصوره كلها.

ونضيف إلى ذلك أن نظرية الأدب السائدة فى زمان ومكان محددين، ترتبط بمنهج نقدى مناسب. وبتأريخ أدبى مناسب أيضًا. فهى (نظرية الأدب) هى علم دراسة الأدب، من زاوية محددة. وهى فكرة إبداع الأدب، ومنها يخرج تعريف الأدب، وتحديد وظيفته لمبدعه ومتلقيه.

ونظرية الأدب العربى، تطورت من مفاهيم عامة ذوقية متعددة، إلى نظرية عربية أوسطية، ثم إلى نظرية عربية غربية، عبر نظريات (المحاكاة) و(التعبيرية) و(الواقعية) و(الرمزية) وغيرها .. كما أخذت الأدوات النقدية فى النمو عبر التراث، وعبر ثقافة الآخر بل: عبر علوم عربية لتحليل الأسلوب والتركيب اللغوى (النحو والصرف والعروض، وعلوم البلاغة) إلى جانب تحليل النص الأدبى (شعرا ونثرا) عبر شروط وقواعد محددة لابد أن تتوفر ليصبح النص الأدبى معترفا له لدى المختصين.

وهنا تبين لنا "نظرية الأدب" ماذا نبحث عنه فى النص الأدبى. هل نبحث عن مكارم الأخلاق؟ أم عن جمال اللغة؟ أم عن: نفس مبدعه؟ أم عن الواقع الاجتماعى والنفسى للمبدع والمجتمع على السواء؟ أم نبحث فى كل نص أدبى عن كل هذه الأشياء؟ والحق أننا نبحث الآن (عن كل هذه الصفات). ولكن تعطينا نظرية الأدب سؤالا آخر هو: كيف يشكل النص الأدبى هذه الصفات؟! والكيف هنا سؤال عن التركيب الأسلوبى والفنى والمضمونى فى آن واحد. وهذا السؤال هو ما يصنع المنهج النقدى المناسب لندرس هذه الصفات والخصائص والإجابة عن هذه الأسئلة.

وبذلك تدرس نظرية الأدب ومنهجها المناسب: ماذا؟ ولماذا؟ وكيف؟ النص الأدبى. ولكنها تتوقف عند متى وأين لبيان العصر، والمكان اللذين شهدا ميلاد هذا النص، للتعرف على البنية الحضارية والثقافية والفنية لهذين العنصرين الزمكنيين.

ولا تنفصل هنا النظرية النقدية عن تاريخ الأدب العربى. كما لا تنفصل نظرية الأدب عن مناهج النقد الأدبى وإجراءات معالجة النص الأدبى. فليس من قبيل المصادفة أن يسيطر المنهج اللغوى القديم على تحليل النص العربى وفهمه، لحظة سيادة نظرية المحاكاة على النقد والنظر النقدى. وليس من قبيل المصادفة أن تتواكب نظرية التحليل النفسى الفرويدى، ونظريات النفس والسلوك الأخرى على فهم النص الأدبى الرومانسى وتحليله. وليس من قبيل المصادفة أن تتواكب النظرية الاجتماعية بكل تجلياتها: الاجتماعية، الطبيعية، الواقعية، مع مناهج التحليل الاجتماعية بعد الثورات الفرنسية والروسية والعربية. وإن كانت تتماس مع النظر النفسى الاجتماعى طوال القرنين التاسع عشر والعشرين بخاصة.

ولكن يتبقى – فى النهاية – حقائق جوهرية، تستمر فى الأدب ومناهج النقد والتحليل الجمالى والفنى والأدبى واللغوى وهى:

- أن النص الأدبى نص لغوى، يستخدم اللغة ويصنعها فى آن واحد.
- أن الأديب، نتاج واقعه النفسى والاجتماعى والثقافى.
- أن لكل عصر ذوقه، ونظريته، ومناهجه، تتداخل، وتتطور، وتستعار.

- أن المتلقى يساهم فى نضج النص بتكرار الكتابة، والتلقى، والنشر.

- تداخل المعارف والعلوم فى القرن العشرين أتاح للناقد تجاوز حدود المنهج الثابت، والنص الثابت، والجنس الأدبى الثابت، ومن ثم قد أصبح قانون التغير موازيًا لتوتر العصر وسرعة الاكتشاف ودقته، والرغبة فى تجاوزه إلى آفاق جديدة.

وبعد، لقد طالت المقدمة الخاصة بهذا الكتاب، ولم يكن - هناك - مندوحة عن الخوض فى قضايا متعددة وكثيرة، تفيد الطالب والباحث على السواء. فهى قضايا تأسيسه تبين المقصود من تأليف هذا الكتاب وفق هذا المنهج ومن خلال هذه الوحدات المختارة فى الرواية والمسرح والشعر. إذ تحمل كل وحدة كبيرة وحدات أصغر رتبت لتعالج مجمل الوحدة.

فإن هذه المقدمة جزء جوهرى من الكتاب لم أشأ أن أميزها فى فصل، لأنها رؤية عامة لمادة الكتاب ومنهجه. ومحاولة لطرح الأسئلة ومساعدة القارئ على الإجابة.

وأرجو أن تحظى هذه المقدمة برؤية أخرى تضيف إليها ما تراه مناسبًا من مناهج النقد ومذاهبه ونظرياته، وهى علوم تحتاج إلى متابعة تستوعب الإضافات الدائمة - عليها - والتطوير المستمر لها. فالعلوم تنقسم ليخرج منها علوم جديدة، لا تلبث أن ينمو هو الآخر وينقسم .. وهكذا.

الهرم فى مارس ١٩٩٨

د. مدحت الجيار

إحالات

1- Petit Larousse, illustre, 1982, p. 1003.

2- The Lexicon Webster dictionary, p. II, p.p. 1016 - 1017.

٣- ابن منظور، لسان العرب، جـ٦، مادة (نصص). ص٤٤٤١ - ٤٤٤٢.

٤- المصدر السابق، جـ٦، مادة نهج.

5- Petit Larousse, p. 632.

6- The Lexicon Webster dictionary p. I, p.p. 600.

٧- برتراند رسل، حكمة الغرب، ترجمة فؤاد زكريا، ص٢٦٠، سلسلة عالم المعرفة، الكويت عدد (٧٢) ديسمبر ١٩٨٣م.

٨- جوزيف ميشال شريم، منهجية الترجمة التطبيقية، ص٤١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٢م.

٩- نفسه.

١٠- جورج تايلور، عقول المستقبل، ترجمة لطفي فطيم، ص٦، سلسلة عالم المعرفة، عدد (٩٢)، الكويت أغسطس ١٩٨٥م.

١١- تراجع مادة "TRANS" ومشتقاتها في القواميس الإنجليزية، وانظر في هذا على أقل تقدير، قاموس المورد (إنجليزي - عربي) تأليف: منير البعلبكي، بيروت، ١٩٨٢م.

١٢- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر ج م)، طبعة دار المعارف ١٩٨٣م.

١٣- الجاحظ، البيان والتبيين، جـ١، ص٥١، ص٥٢.

14- Georges Mounin, Les Proplemes theoriques de la Traduction, Xeditions, Gallimard, 1963.

١٥- استيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، ص٣٢، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م.

١٦- المرجع السابق ص٥٧.

١٧- المرجع السابق ص٥٥.

١٨- عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب، ص٢٩، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٦م.

19- Princeton Encylopedia of Poetry and Poetics, Alex. Preminger editor Frank J. Warnke and O.B. Hardison J.K. P rinceton University Press, 1965.

٢٠- مجلة مجمع اللغة العربية، منصور فهمى، مقال الأضداد، جـ٢ ص٢٣٧.

٢١- مجلة مجمع اللغة العربية، على الجارم، مقال الترادف، جـ١، ص٣٢٧.

٢٢- روبرت شولز، البنيوية الأدبية، ص١٤٧.

٢٣- المرجع السابق، ص١٦٧.

٢٤- صدور نور الدين، حدود النص الأدبى، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٤، ص١٤.

٢٥- عبد الغفار مكاوى، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت، (١٣) الرسالة (٨٨) ٩٢/١٩٩٣. ص٤٨.

الوحـدة الأولـى

الـــروايـــة

بحوث ودراسات فى النقد النظرى والتطبيقى

تقـديـم

حِول موضوع دراسة الرواية

البنيوية التوليدية
رؤية لوسيان جولدمان للنص الأدبى

يقوم هذا البحث على دراسة البنيوية التوليدية، كنظرية تعطى لنا منهجا لدراسة النص الأدبى من خلال وجهتين: الأولى: داخلية تراعى العلاقات والأنظمة والعلامات فى النص الأدبى. والثانية: خارجية تدرس علاقة هذه البنية كلها بالأطر الاجتماعية والنفسية التى تولد عنها النص الأدبى. وبذلك تمثل البنيوية التوليدية عيوب التركيز على مفهوم الإنعكاس الآلى. كما تتلافى عيوب النظريات الشكلية التى تفصل النص عن سياقاته الاجتماعية والنفسية.

وتظهر نظرية التوليدية الجولدمانية على أنها نظرية معتدلة متوازنة، استطاعت أن تتمكن من النص دون أن تستغنى عن الإيديولوجيا أو علم الجمال فى الوقت نفسه. وقد وضح هذا التوازن فى استفادة جولدمان من أستاذية جورج لوكاش، وميخائيل باختين بخاصة. إذ أخذ منهما ما يدعم فكره الماركسى المتقدم غير الآلى وغير الدوجماطيقى - بالضبط - كما أخذ عن ماركس وهيجل وفرويد ويان وأدلر وجيرار وغيرهم، دون أن يفقد استقلاله، وقدرته على بيان خصوصيته.

ولم يقصر جولدمان فى دراساته المتعددة فى فرع منْ فروع اهتماماته النظرية أو التطبيقية. فمن حيث النظرية: اهتم جولدمان بكانط، وهيجل، مثلما اهتم بالبنى الذهنية، والإبداع الثقافى والعلوم الإنسانية، ومن حيث التطبيق، فقد طبق نظريته ومنهجه على نصوص كاملة لراسين ومالرو وناتالى ساروت، وآلان روب جرييه.

وكانت مقولة "رؤية العالم" ممثلة لجوهر هذه النظرية، فقد استقطبت بقية عناصر النص الأدبى، وعناصر التحليل والتفسير النقديين. وبذلك كانت تعبيرًا عن رؤية لوسيان جولدمان للنص الأدبى، وللمسرحية والرواية بخاصة. وقد مكن هذا المنهج صاحبه من النظر إلى مستقبل النص والمبدع والواقع والمتلقى - على السواء - مثلما مكنه من النظر إلى الماضى والحاضر. وقد حاصر كل هذه الأزمنة برؤية اجتماعية كلية تلافت عيوب النظرة الواحدية إلى الزمن أو النص أو الواقع. وتلافت عيوب نظرية علم النفس السائدة فى عصره (فرويد وتلاميذه) رغم أنها تكوينية توليدية.

ويهدف هذا البحث إلى بيان هذا الموقف النقدي الاجتماعي المتوازن في النظر إلى النص الأدبي كما يراه لوسيان جولدمان. وقد وضح البحث رؤية جولدمان في وحدات متتالية تكشف باختصار عن حدود نظريته ومنهجه. ثم جعل من هذه النظرية منهجا للتعامل مع النص الروائي العربي، إذ طبق على موضوع روائي هو القهر في الرواية المصرية المعاصرة عند مجموعة من الكتاب مثل يوسف إدريس، وجميل عطية إبراهيم، وإبراهيم عبد المجيد وغيرهم.

كذلك طوع البحث هذا المنهج للنص العربي لتفادي بعض الإجراءات التي بنيت على النصوص الفرنسية عند معالجة جولدمان التطبيقية لهذا المنهج.

(١)

الرواية نوع أدبي متميز .. تمتد صلته بما يسبقه من الأنواع الأدبية الأخرى، مثل الملحمة والسيرة والحكاية. فهي سرد خاص نشأ بسبب ظروف حضارية خاصة بالمجتمع الأوروبي. ولذلك تحمل الرواية خصائص تحديثية من النوع السردي السابق لها. إذا تأخذ منه خصائص السرد العامة كوجود حدث، يحققه إنسان في زمان ومكان محددين. أي أخذ الشخصية والزمان والمكان والفعل الدرامي عبر تقنيات تخص فن الرواية الحديثة، تختلف باختلاف الزمان والمكان والكاتب، ونوع المجتمع والطبقة الاجتماعية التي يتوجه لها الكاتب أو ينتمي إليها.

وتتداخل - بالتالي - هذه الشروط الموروثة - بعد أن تفيد بخصوصية الشخصية المعالجة، وتحديد الزمان والمكان، بعد أن كانت هذه العناصر مطلقة (متأثرة بمثيلاتها في الملحمة والسيرة والأسطورة والمسرحية) - بغيرها من الشروط الخاصة لكل شخصية ولكل زمان ولكل مكان على حدة.

ويتواصل مع هذه الحقيقة التغير الحضاري الذي نقل الحضارة الأوروبية (وريثة حضارة اليونان والرومان) بعد قيام عصر النهضة الأوروبية، وتحديث المجتمع الأوروبي - عبر الصناعة - وعبر بروز دور الفرد، وخصوصيته، وهي خصوصية تتوازى

مع خصوصية الطبقة البورجوازية، بأحلامها الجديدة، وبروز دور الفرد العادى فى المجتمع الرأسمالى والصناعى فيما بعد.

وساعد ذلك كله، تحول اللهجات الخاصة بكل كيان أوروبى، إلى لغة مستقلة عن اللغة اللاتينية الأم، والتى تأكدت بعد ذلك بنشوء القوميات والحدود السياسية. وبزوغ نجم الدولة الحديثة وما تقوم عليه، من مؤسسات تسير الحياة فى كل مناحيها، وفق نظام يسمح بسيولة التعامل بين الأفراد والمؤسسات فى الداخل والخارج على السواء. فسهولة التعامل تضمن لنظام الدول الحديثة، سهولة الحصول على المواد الخام، وتصريف المنتوجات، وحمايتها. كما تضمن لها دورًا حضاريًا وثقافيًا يمكن أن يساعدها فى الهيمنة الفكرية والاقتصادية.

ولهذا نشأت الرواية كفن للحضارة الصناعية الرأسمالية الجديدة، بعد أن كانت الملحمة والسيرة (والأسطورة) فنون المجتمع الإقطاعى الزراعى الذى يقوم فيه (الغيب) بكل تجلياته، بالدور الأساسى فى نشأة أنظمة المجتمع الإقطاعى وحمايته بل تسييره، فى جميع مؤسساته. "مع التنويه بأن إستخدامنا مصطلح "الرواية" لم يترسخ تمامًا إلا فى نهاية القرن الثامن عشر".[1] ولا ننسى هنا أن الروايات الرومانسية، والقصص الخيالى الرومانسى كانت البداية فى استقلال هذا الفن عن الأجناس الأدبية الإنسانية الموروثة من الآداب القديمة التى استمرت حتى هذا التاريخ.

ونضيف – هنا – أن نهاية القرن الثامن عشر بداية القرن التاسع عشر قد شهدتا اتجاهين متوازيين خدما الرواية الحديثة. فقد اعترفت الأكاديمية الفرنسية لأول مرة بمصطلح "الرومانسية" كمذهب أدبى وأسلوب تناول. وتوازى ذلك مع ظهور أول دراسة جادة عن الرواية بوصفها رواية واقعية تعبر عن المجتمع، "وهى دراسة مدام دى ستايل والتى عنوانها "دراسة الأدب من خلال علاقته بالمؤسسات الاجتماعية" ١٨٠٠م .."[2] وهو العام نفسه الذى صدرت فيه أغانى "وردز ورث" والتى أشار فى مقدمتها إلى ضرورة استخدام لغة الإنسان فى الحياة، والعودة لكل ما هو طبيعى وتلقائى.

الأمر الذى خدم الاتجاه الواقعى – فيما بعد – إذ أخذت الرواية فى القرن التاسع عشر تتلمس نقد الطبقات البورجوازية، ونقد الواقع الاجتماعى داخل هذه الطبقة وخارجها.

وهنا يتجادل الموروث والأصيل لخلق الخصوصية الحديثة فى التشكيل الروائى. أى حياة الفرد (الخاص) عبر حياة الواقع (العام). الأمر الذى يفرض تعديلا فى التوجهات الروائية للكاتب، والتوجهات النقدية للناقد، وهو يتعامل مع الجنس الأدبى الروائى الحديث. ونشير فى هذا السياق إلى أن تغير فلسفة العصر، وروح الحضارة وتجلياته قد أثر فى بزوغ الشكل الروائى الحديث المناسب لكل عصر، ولكل مجتمع على حدة. إذ يتجادل الوعى الفردى مع الوعى الجماعى (الاجتماعى) مثلما يتجادل الشكل الروائى الحديث مع الأشكال السردية الموروثة. وهذا ما حدث – بالفعل – فى تاريخنا الأدبى العربى، مثلما حدث فى التاريخ الأدبى الغربى من قبل.

ويؤخذ فى الحسبان أن الأشكال الملحمية والسيرية الغربية، قد وجدت متلقيها قبلَ أشكالنا الملحمية السيرية والشعبية الحكائية والدرامية فيما بعد. إذ يجب ألا نغفل البعد التاريخى لهذه الأنواع السردية فى هاتين الحضارتين. كما لا نغفل كيفية بزوغ فنون الرواية والقص والمسرح فى حضارتنا الحديثة، والتى تأثرت – بشكل واضح – الأشكال القديمة والحديثة الأوروبية من ناحية، والأشكال العربية القديمة فى الوقت نفسه.

وجدير بالذكر هنا، أن الشكل الروائى، وهو شكل جديد، أخذ سمة واقعية (شكلية – طبيعية) وهو يتميز عن الأشكال الموروثة (عن اليونان والرومان) ثم أصبحت هذه الواقعية سمة تمايز وتطوير فى الوقت نفسه. (ولا ضرر من أن يكون النتاج الأولى للرواية فى إنجلترا أسبق من فرنسا) وكانت – لذلك – دراسة مدام دى ستايل – وغيرها – مع بزوغ المنهج الاجتماعى فى دراسة الرواية، وهو المنهج الذى سيستفيد من كل الاتجاهات الاجتماعية فى تفسير الظواهر الاجتماعية والأدبية والروائية بخاصة. كما أن الواقعية الشكلية (الطبيعية) سوف تتطور مع بزوغ نجم

الإنسان العادى فى القرن العشرين، ومع ظهور الفلسفة الاشتراكية، وقيام الثورة الاشتراكية الروسية، ثم مع زيادة رقعة الاتجاه الواقعى والاجتماعى فى أوروبا خلال هذا الوقت نفسه. وهى الاتجاهات التى أخذت شكلها المنهجى المنظم والإيديولوجى الواضح عند جورج لوكاتش، وباختين، ولوسيان جولدمان، مع فوارق منهجية واضحة عبر تتبع الإضافات التى أضافها السابق إلى اللاحق له.

فقد تبنى جورج لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١) نظرية الانعكاس، وطبقها كما فهمها على الرواية بشكل عام، وعلى الرواية الأوروبية بشكل خاص. وقد فهم لوكاتش الانعكاس على أنه، انعكاس نموذجى وصحيح فى الفن والأدب. وأوضح دور المبادرة الفردية فى قهر الضرورة. ولهذا تعرض لسلبية البطل وإيجابيته، ونمذجته. وانبثق ذلك كله من أن "صراع الأفراد لا يستمد موضوعيته وحقيقته إلا من الانعكاس النموذجى والصحيح فى الشخصيات والمصائر، للمسائل المركزية لصراع الطبقات"[٣] فى كل مجتمع أو واقع محدد له خصوصيته.

وبذلك يكون هدفه بيان أطراف الصراع الطبقى، للتأكيد على أهمية طبقة، وأهمية شخصية ما، تتحول إلى ممثل لصورة الصراع فى عصرها. وكما يقول لوكاتش "فكبار الروائيين يجهدون أنفسهم لابتكار عمل يكون نموذجا بالنسبة إلى وضع المجتمع فى عصرهم، ويختارون ركيزة لهذا العمل إنسانا يلبسونه السمات النموذجية للطبقة ويصلح - فى الوقت نفسه - فى ماهيته كما فى مصيره، لأن يظهر بمظهر إيجابى، ولأن يبدو جديرا بالتأييد والمعاضدة"[٤] أى أن الفكر الذى يؤمن بأن فهم الإنسان والأفراد لا يمكن بمعزل عن حياتهم ووجودهم الاجتماعى والسياسى الاقتصادى هو البطل الحقيقى الذى يحدد فاعلية الفرد فى الجماعة، إلى جانب تحديد مصير سلوكه، وهزيمة إرادته أو انتصارها.

ولقد "طور النظرة الواقعية إلى الأدب تطويرًا ينطوى على قدر كبير من العمق، وكان يميل إلى الجانب الهيجلى مع الفكر الماركسى، إذ نظر إلى الأعمال بوصفها انعكاسا لنسق يتكشف تدريجيا، وذهب إلى أن العمل الأدبى الواقعى لابد أن يكشف عن نمط التناقضات الذى يكمن من وراء نمط اجتماعى معين، وظلت

نظرته .. فى إلحاحها على الطبيعة المادية والتاريخية لبنية المجتمع ".[٥] وقد أثرت فى معاصريه كما حفرت لنفسها طريقا فيمن جاء بعده من النقاد الماركسيين.

وبذلك فالنموذج الأدبى، أو النص الأدبى بعامة "شبيه من حيث بنيته بآلية/ العالم. ولا يكون فى هذه الحالة مجرد قول عن العالم. بل إنه يأخذ وضعا بالنسبة للعالم. وهو ككل نموذج يدخل فى تناسب مع الأصل، متطلبًا أن يكون الموقف المتخذ منه مثل الموقف المتخذ من الأصل .."[٦] أو من النص الأدبى - فى أى من أشكاله - كما أوضح لوكاتش من قبل.

وواضح أن تغيير العالم وتغيير الوجود الاجتماعى وأشكاله، وراء هذا الانعكاس النوذجى الصحيح لدى لوكاتش، وبذلك يظل النص فى صراع مع الأصل أى مع الواقع النفسى والاجتماعى المنعكس عنه. ولكن يظل للنص الأدبى خصوصيته، وللأديب وضع متميز؛ الأول فى لغته وتشكيله، والثانى فى رؤيته للعالم والذات.

وقد أكمل ميخائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥) رؤية لوكاتش للرواية وأوضح "أن الرواية هى النوع الأدبى الوحيد الذى ما زال قيد التشكل، ولذا فإنها تعكس بشكل أساسى وبعمق ودقة وسرعة تطور الواقع نفسه. وما هو قيد التشكل يستطيع - وحده - أن يفهم ظاهرة الصيرورة وأصبحت الرواية هى البطل الأساسى للدراما التى يبرزها الطور الأدبى فى العصر الجديد".[٧]

وبذلك يصبح الانعكاس متعدد الجوانب والأشكال والكيفيات، ويكون الواقع - فى هذا الانعكاس - قيد التشكل - أيضًا - بما يمور فيه من صراع الطبقات والأفراد. ونسير هنا لضرورة فهم خصوصية (النص الأدبى أو الرواية) من خلال خصوصية الأشكال والأساليب والرؤية الخاصة للعالم. إذ "يربط باختين الدلالات واللغة بالمجتمع، دون إغفال المبدع الذى لجأ إلى هذا النوع دون غيره من الدلالات واللغة. فلا يمكن - فى رأيه - أن يتحقق الوعى الذاتى، إلا من خلال الوعى الجماعى. ولقد سبق للوكاتش أن ركز على هذين النوعين من الوعى. وحذا حذوه أحد أبرز تلاميذه، وهو لوسيان جولدمان".[٨]

ويرى باختين أن جوهر النص الروائى يكمن فى (الزمان) أى مزيج الزمان والمكان اللذين يتحرك خلالهما السلوك الإنسانى، والطبقات الاجتماعية، بل النص كله. إذ "يحدد الزمان الوحدة الفنية للمؤلف الأدبى فى علاقته بالواقع الفعلى. ولهذا السبب ينطوى الزمان – فى المؤلف دائمًا – على لحظة تقييمية، لا يمكن فصلها عن الزمكان الفنى الكلى، إلا فى التحليل المجرد. ذلك أن كل التحديدات الزمانية المكانية فى الفن والأدب لا تنفصل أحداهما عن الأخرى. وهى دائمًا ذات صبغة انفعالية تقييمية"[9] أى أن صورة الإنسان فى الرواية هى زمكانية بصورة عامة. وهى صورة وصفها لوكاتش من قبل بأنها الانعكاس النموذجى الصحيح فى كل عناصر تشكيل النص والرؤية والوعى.

(٣)

إن الحياة الحافلة للوسيان جولدمان فيما بين (١٩١٣ – ١٩٧٠) قد أثمرت نتاجا فلسفيا واجتماعيا ونقديا، جعل من كتابات جولدمان مجتمعة مدرسة أو اتجاها فى التفسير الاجتماعى للنص الأدبى[10]، ولكنه تفسير خاص ومتميز، استطاع أن يوازن فيه بين (الفردى والجماعى)، وبين (الذاتى والموضوعى). بل آمن فيه بأن التحليل الاجتماعى للنص الأدبى وللظواهر الأدبية – بالضرورة – يعالج القيمة الفنية والجمالية إلى جانب المضمون والمحتوى – وهو على الرغم من انطلاقه من المادية الجدلية وتطبيقاتها فى السياسة والاقتصاد والعلوم (انجلز، ماركس، لينين، تروتسكى) إلا أنه وضع ضوابط وشروطا تحتفظ للنص الأدبى بقيمه الاجتماعية والتاريخية، والفنية والجمالية فى الآن نفسه محققا – ولأول مرة – التوازن بين الاتجاهات الشكلية التى تفتقد التحليل الاجتماعى والمضمونى، وبين الاتجاهات المضمونية الاجتماعية والنفسية التى تهمل الشكل الفنى.

ويتضح هذا الأمر من التسلسل التاريخى لأعمال لوسيان جولدمان، وما تطرحه من مضامين ووجهات نظر فلسفية ونقدية وسياسية، تبدأ منذ عام (١٩٤٨) ببحثه عن "مدخل إلى فلسفة كانط" مرورا بـ "العلوم الإنسانية والفلسفة" عام ١٩٥٢،

ثم دراسته عن أعمال راسين فـى "الإله الخفـى" عـام ١٩٥٦، و"أبحـاث جدلية" عـام ١٩٥٩، ثم "من أجل علم اجتماع للرواية" عام ١٩٦٤، وأخيرا وفى عـام موته (١٩٧٠) يترك لنا بحثيه "البنيات الذهنية والإبداع الثقافى"والماركسية والعلوم الإنسانية"وهما بحثان فى كيفية أن يتوجه السلوك والفكر الغربى إلى تبنى" الاشتراكية. وقد كـان ذلك أحد ردود الأفعال لثورة الطلاب والطلائع فى "باريس" عام ١٩٦٨ والتـى أدت إلى مراجعة النفس فـى فرنسا مما أثمر تغييرا سياسيا ضخما فـى فرنسا بدا باستقالة (شارل دوجول).

ووأضح أن اهتمـام (جولدمـان) قد نشأ مع فلسفة كـانط، مختلطـة بـالعلوم الإنسانية، والفلسفة الماركسية لتصل فى النهاية إلى دراسة البنيـات الذهنية والإبداع الثقافى، والماركسية وموقفها من العلوم الإنسانية. بينما انصرف الجـزء المهم الخـاص بـالنص الأدبـى والظواهر الأدبية إلى كتابيه المـهمين "الإلـه الخفـى" فـى مسـرح راسين، و"من أجل سوسيولوجيا للرواية"، وهما بحثان يتوسطان نتاجه كله فيمـا بين (١٩٥٦ – ١٩٦٤) حتى أننا نلاحظ على نتاج "جولدمـان" أنـه يبـدأ وينتهـي بالقضايا نفسها، ولكن مرة – فـى البداية – من خـلال فلسفة كـانط، ودراسة العلـوم الإنسـانية وصلتها بالفلسفة بشكل عام. ثم مرة فى النهاية – حين تلتئم الخيوط كلها فـى رأسـه – فى دراسة البنيات الذهنيـة وصلتها بـالإبداع الثقـافى، فختم الرحلة بتغليب الفلسـفة الماركسية ودراسة علاقتها بالعلوم الإنسانية والمشاركة فـى حركـة التغيير الثقافى فـى العالم آنذاك.

ولهذا يقع التطبيق النقدى فى المسرح "الراسينى" وروايـات "مـالرو" حيـث تتبع فى الأولى العلاقة بين رؤية العالم وبين أمراء البـلاط وعلاقتهم باختفاء الإله أو تخلى الإله عن أنصاره فى الكنيسة. كما تتبع فى الثانية تطور رؤيـا العالم فـى أعمـال مالرو الروائية العشرة، محللا العلاقة بين تطور رؤيـة العالم عند الكـاتب وتطورها عنـد الشخصيات الروائية وتطورها فـى استخدام الأدوات الفنية والسـياقات الاجتماعيـة والسياسية التى كتبت فيها هذه الروايات.

ونذكر – في هذا السياق – أن مجموعة كتابات جورج لوكاتش عن الرواية كانت مع كتابات باختين رافدا ضخما لتحليلات جولدمان للرواية، فلقد تأثر جولدمان بهما في تحليلاته الفنية والاجتماعية للرواية، وكان التأثير الواضح لبعض كتب لوكاتش المهمة مثل "الروح والأشكال ١٩١١"، نظرية الرواية ١٩٢٠"، "التاريخ والوعي الطبقي ١٩٢٣"، "توماس مان ١٩٤٨"، "بالزاك والواقعية النقدية ١٩٥٢"، "الرواية التاريخية ١٩٥٥". وواضح من تواريخ نشرها أنها أمدت جولدمان بمادة التحليل الروائية، ومنهج التحليل ووجهة النظر النقدية الواقعية في توقيت مهم في إنتاج ميخائيل باختين (١٨٩٥ – ١٩٧٥) وياكبسون (١٨٩٦ – ١٩٨٢).

ويعني هذا أن تطبيقات جولدمان على مآسي راسين يختلف عن تطبيقاته على "مالرو" بالذات، إذ ناقش من خلاله موقف التحول من المجتمعات القيصرية في روسيا والإمبراطورية في الصين، إلى الاشتراكية. ودرس من خلال الروايات موقف الخارجين على النص الحرفي وعلاقتهم بالأممية والثورية المتجددة في العالم والموقف الحزبي الملتزم.

ونستطيع القول هنا إن لوسيان جولدمان كان تلميذا لكل النتائج التي أفرزتها المادية الجدلية، والخارجين على بعض تجلياتها في الوقت نفسه. ولذلك كانت القضايا التي اهتم بها "جولدمان" مزيجا من كل هذه الحقول الفلسفية والعلمية والمادية والنقدية والجمالية والأدبية. ومن ثم حاول أن يضع لنفسه نظرية خاصة هي "البنيوية التكوينية أو التوليدية" ليتلافى أخطاء "الانغلاق على تحليل شكل البنية وأنساقها" من ناحية البنيويين الشكليين، أو النظر الجمالي المحض للنصوص الأدبية. فكان التلاحم بين البنية والمادية والجدلية والجمال والواقع في النظر إلى النص الأدبي ليكون "البنيوية التكوينية أو التوليدية" التي قد توحي بتناقض شكلي في عنوانها.

ومن هنا كانت المصطلحات المهمة: رؤيا العالم، البنية الدلالية، الإنتاج الدلالي، الوعي الإمبريقي، الوعي الممكن، الوعي الجمعي، القيمة .. إلخ. مصطلحات تنتمي إلى حقول معرفية متعددة يمكن أن تجدها في مؤلفات ماركس

ولوكاتش، وباختين بالتحديد، فهى مفردات متمايزة فى مؤلفات هؤلاء، ومن هنا اتهم الشكليون، والماركسيون الدوجماطيقيون لوسيان جولدمان بالتحريفية والتلفيق.

(٤)

والبنيوية التوليدية (التكوينية) نظرية للنظر إلى النصوص والظواهر بقصد تحليلها وتفسيرها من داخلها، وربطها ببنيات أكبر منها تولدت عنها، أو تكونت بالجدل معها. ومن هنا تصبح "البنيوية التوليدية منهجا جدليًا فى دراسة الظواهر الثقافية، يقوم على أن أى تأمل فى العلوم الإنسانية لابد أن ينطلق من داخل المجتمع. وأن هذا التأمل يغير الحياة الاجتماعية بما يحرزه من تقدم فى علاقته الجدلية بها، وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع".[١١] وهكذا حتى نصل إلى البنية الأم أو المركز التكوينى الذى يكشف جوهر العلاقة بين النص والبنى التى تقع خارجه.

ولقد استفاد لوسيان جولدمان من النظرية الماركسية التى تربط بين السلوك الإنسانى والبنى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المحيطة به. كما استفاد من تطبيقات النقاد الماركسيين قبله وعلى رأسهم جورج لوكاتش وميخائيل باختين. ولكنه حدد نظره منذ البداية بأن "المبدأ العينى لكل بحث سوسيولوجى وتكوين (توليدى) يقتضى أن يحلل، حسب الإمكان، مضمون وبنية كتابات كل كاتب فى تسلسلها التاريخى ..".[١٢] وهو - بذلك - لا يقف عند تحليل المضمون فقط بل يحلل التشكيل الجمالى للنص ليتعرف على التقنيات والأساليب التى وظفها الكاتب لتشكيل عمله.

ويعنى هذا أن لوسيان جولدمان قد أكمل ما أحس به الشكليون والبنيويون الشكليون، من ضرورة وضع البعد الاجتماعى فى الحسبان فإن "ما شعر به الشكليون من ضرورة وضع البعد الاجتماعى فى الاعتبار قد أنتج - قبل أن تنتهى الحركة الشكلية حوالى ١٩٣٠ نتيجة الرفض الرسمى لتوجهاتها - بعضا من أفضل أعمال هذه

الفترة خصوصا كتابات مدرسة باختين التى وصلت بين التقاليد الشكلية والماركسية وصلا مثمرا .."[13] وهو رافد مهم من روافد النظرية التوليدية عند جولدمان.

وكما أفاد من مدرسة باختين بهذه المقولة المهمة بالربط بين نتائج الدراسات الشكلية والنظر المادى الماركسى للظواهر، استمد من فكر لوكاتش حقائق محددة دخلت إلى نظريته التوليدية "فإن جولدمان التقى معه فى عدد من النقاط الأساسية: تذكر منها: المقولات التالية: مقولات كونت أسسا جوهرية فى نظرية جولدمان، صدر عنها نقده للرواية وللنصوص الأدبية الأخرى. ويضيف جولدمان "لقد قادتنا دراسة نظرية الرواية، وكتاب جيرار إلى صياغة عدة فرضيات سوسيولوجية تبدو لنا هامة بوجه خاص، وانطلاقا منها تطورت أبحاثنا اللاحقة .."[15] ويعنى هذا أن جولدمان لم يبدأ من فراغ بل استفاد من نقاد الماركسية والشكلية والبنيوية على السواء. وهذا ما دعا بعض الماركسيين المتشددين لاتهامه بالتحريفية[16] فى حين يعلن جولدمان فى كل مناسبة أنه تلميذ وفى لهيجل وماركس ولوكاتش الشاب وباختين وجيرار.

(٥)

و"رؤية العالم" هى الصيغة التى تستقطب إليها بقية عناصر التحليل لدى لوسيان جولدمان، إذ إن الوعى بالذات أو بالواقع أو بالكتابة ينمو من مجرد وعى حر إلى وعى له ملامح وحدود عن النظر إلى الذات أو العالم أو النص الأدبى. ويمكنه تفسير هذه العناصر جميعًا من خلال سياق جماعى واجتماعى تاريخى. "إذ عندما يصل الوعى الممكن إلى درجة من التلاحم الداخلى، تصنع وحدة كلية متجانسة من التصورات، عن المشكلات التى تواجهها الطبقة، وكيفية حلها. وعندما تزداد جرعة التلاحم شمولا لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكونية فى آن - عندما يحدث ذلك - يصبح الوعى الممكن "رؤية للعالم ..".[17] وتكون قادرة على تشكيل العالم والذات والنص كما تكون قادرة على التحليل والتفسير والتقييم والتقويم فى الوقت نفسه.

وبهذا تكون رؤية العالم عند جولدمان (مفتاحا) للنص كله، إذ من خلال عناصر ومكونات الرؤية تتفسر أدوات تشكيل النص ومكونات موقف المبدع فى الوقت نفسه، وبذلك تتساوق العناصر المكونة للنص أو للنصوص فى تراتبها التاريخى، مع خصائص الرؤية، وهى رؤية اجتماعية/ جماعية. وإن كانت بصياغة فرد يتميز بقدرة خاصة تنوب عن الجماعة فى الصياغة والتشكيل والتحليل والتفسير والتأويل.

ولابد أن نذكر هنا أن مقولة رؤية العالم، بالخصائص التى عرضنا لها آنفًا، كانت وسيلة الخروج من آلية نظرية الانعكاس، حيث إنه "فيما يتعلق بالنظرية الماركسية: كان لجوء لوسيان جولدمان، على غرار لوكاتش، إلى استخدام مفهوم النظرة (الرؤية) إلى العالم – وهو مفهوم مثالى أصلا– وسيلة للتخلص من النظرة الآلية التى تقول بالانعكاس"[١٨] وبالتالى تحتاج رؤية العالم إلى حركة مكوكية بين النص وخارجه وداخله، لدرس النص من داخل علاقاته كتحليل، ثم بين النص وخارجه لدراسته كتفسير وتأويل.

وبذلك يتحول النص إلى "بنية دالة" لابد أن تكون متماسكة تمثل مصالح طبقة ذات أيديولوجيا واضحة، وهنا تفهم العناصر المكونة داخل النص الكلى. أى أن رؤية العالم ستملك القدرة على جذب كل العناصر لمركز دلالى يخلق مجموعة من الأنساق والأنظمة. وهنا يعيد الناقد ترتيب التصورات والعناصر والأنساق، ومن خلال رؤية العالم الخاصة به لتلتقى رؤيتان للعالم، رؤية المبدع مع رؤية الناقد (والمتلقى كذلك) بعد خروج النص من يد صاحبه.

ولا شك فى أن هذه الخطوة – رؤية العالم – قد أفادت النص الأدبى، وجعلته نتاجًا جمعيًا يصوغه فرد نيابة عن الجماعة. كذلك أفادت المبدع، إذ أحضرته إلى الساحة النقدية بعد أن غيبته الواقعية حين أهملت البعد الفردى والنفسى لدى المبدع. وتلافيا للتركيز على الذات المبدعة فى النظرية والإبداع الرومانسيين، إذ أحضرته بعد أن أعلنت البنيوية الشكلية "موت المؤلف" على لسان بعض نقادها مثل رولان بارت.

ونتوقف هنا عند رؤية العالم التي يستخرجها الناقد من النص كعنصر جوهري ومهيمن على تشكيل عناصر النص الأدبي. ذلك أن "جولدمان" يتعقب أعمال الكاتب كلها ليخرج إلى رؤية الكاتب التي تنسحب على مجمل أعماله. ونجد أنفسنا - كنقاد في هذه الحالة - وقد وقفنا حائرين أمام البنيات الصغرى أو البنيات المفردة التي يمكن ألا تتجلى فيها رؤية العالم الخاصة بالكاتب مبلورة واضحة بسبب قصور في الكاتب نفسه.

فالكاتب يتطور وينضج. وقد تأخذ رؤية العالم لديه، عدة مراحل حتى تنضج وتتبلور. ونجد أنفسنا وقد وقفنا وقفة جزئية عند بعض الأعمال، معلقين الحكم على النص، وفي هذه الحالة سنرصد رؤية الكاتب، أي رؤيته للعالم مشوشة أو غير ناضجة. ولكننا في هذه الحالة لن نربط بين درجة تلاحم رؤية العالم وبين مدى نجاح الكاتب في توظيف أدواته التشكيلية، واللغوية والفنية بخاصة.

ويعني هذا أن رؤية العالم تجعل من الواقع خارج النص، وتكوين الكاتب، إطارا مرجعيا. وبهذا تدخل قوانين الواقع وقوانين النفس كعناصر مفسرة ومؤولة للحقيقة الأدبية أو حقيقة النص. وهي - في الوقت نفسه - تدخل قوانين علم اللغة وعلم العلامة لتحليل كيفيات النص. وبذلك تتدخل - رؤية العالم في - علوم كثيرة تمثل - في النهاية - مزيجًا من أدوات التحليل والتفسير. وبذلك تتماس البنيوية التكوينية (التوليدية) مع كثير من علوم العصر المتقدمة، إلى جانب مناهج النقد الأدبي، والتحليل الاجتماعي والنفسي للأدب. وبهذا تصبح هذه البنيوية الجولدمانية إطارا مهما للمعرفة، وواحدة من مدارس النقد السياقي. كما تتلاحم هذه النظرية - وهذا المنهج - مع مثيله في علم اللغة أعني توليدية تشومسكي الذي يبحث البنية العميقة والبنية السطحية في النص، ليدلل بالبنية السطحية (التراكيب) على مكونات واتجاهات البنية العميقة.

وهذا أمر شبيه بتحليل جولدمان للبنية الدالة مستعينا برؤية العالم لدى الكاتب. إذ تدرس البنيوية التكوينية "الـ: إيديولوجيا" دون خوف من الوقوع في أسر ماركس، وبناء على فكرة جولدمان حول تشيؤ - العالم الاقتصادي - نستطيع

دراسة النص الأدبى من خلال قوانين هذا التشيؤ مع الأخذ فى الاعتبار. بأن ماركس لم يقل إن العامل الاقتصادى هو العامل الوحيد فى تفسير حركة الإنسان والمجتمعات، بل آثر أن يكون العامل الاقتصادى، العامل الحاسم، ليسمح بمجموعة من العوامل الأخرى فى تفسير السلوك والحركة الاجتماعية للفرد والجماعة.

"فمن الملاحظ أولا أن الفن يتأثر بقوى أخرى فى المجتمع غير العامل الاقتصادى. فالأفكار الأخلاقية للعصر، ونظريته الكاملة إلى العالم أو إلى الحياة، ومستويات الثقافة والذوق، والمعتقدات الدينية السائدة - كل هذه العوامل وكثير غيرها يمكن أن تترك طابعها على الفنان، وبالتالى على أعماله. ولكن الأهم من ذلك أن أهم العوامل التى تجعل العمل الفنى على ما هو عليه هى عوامل تنتمى إلى مجال الفنون الجميلة وحدها".[١٩] وما ينطبق على العمل الفنى - فى هذه الحالة - ينطبق على النص الأدبى. لأنه يخرج من هذه الظروف، ويخضع للتفسير نفسه.

وقد راعى جولدمان ألا يكون التفسير الاقتصادى هو العامل الوحيد فى تفسير رؤية العالم أو النص الأدبى تأسيًا بماركس. ذلك أن "الأدب (الرواية، الشعر، إلخ) هو تصور الأديب للواقع وليس وصفا علميا له بالضرورة. وهذا ما سعى إليه جولدمان فى محاولته السسيولوجية لفهم الرواية. فالعلاقة النظرية فى منهجه بين البنى الأدبية والبنى الاجتماعية كان على حساب العلاقات الواقعية الحياتية بين القارئ ومضمون العمل الأدبى".[٢٠]

وبذلك تكون العلاقة القائمة بين الوعى وبين التشكيل الجمالى غير آلية، بل علاقة نسبية قد تطرد فى نص أدبى، وقد تنحرف فى علاقة أخرى بين النص ووعى صاحبه. ولكن رؤية العالم المتلاحمة الواعية تفضى بالوعى الممكن إلى حالة متميزة من الرؤية الفنية أو الجمالية. وبذلك تقوم بدور معرفى. ينقل الخبرات والمعارف الخاصة للمبدع - على اختلاف أنواعها ودرجاتها - إلى المتلقى، فيزداد وعيه، وينتقل من درجة لأخرى، يرى فيها العالم أكثر كثافة وتبلورا. ويصبح لرؤية العالم وظيفة فى كلا الاتجاهين الفنى والاجتماعى النفسى على السواء.فهى نوع من الأدوات المولدة للمعرفة والوعى والمتعة على السواء.

وتكشف فى الوقت نفسه عن تأثير الأطر المحيطة بالمبدع والنص كليهما. كما تكشف رؤية العالم - أيضًا - أن هناك وعيا جماعيا يساعد فى فهم "الشفرة" اللغوية والفنية والجمالية، الكامنة فى النص، فى مبناه العميق، وفى بنيته الدلالية، وهى شفرة قادرة على حمل العلاقة بين النص والمتلقى فى مختلف الظروف، ونخرج - منها - كل حسب وعيه وفهمه لهذه الشفرة - بتفسير للنص وبتأويل له.

بذلك يتحول النص الأدبى الذى يصوغه فرد متميز إلى "فعل جمالى جماعى"، وتتحول الجماعة إلى مفسر لإشاراته وتنبيهاته ورموزه ومفاهيمه. وكما يقول علم اجتماع المعرفة - كإطار فلسفى عام - هناك سمات مميزة لشتى أنواع المعرفة بما فيها المعرفة الأدبية أو الفنية أو الجمالية - إذ تؤكد المعرفة الإدراكية للعالم الخارجى صحة مجموع متناسق من الصور الموضوعة فى ميادين وأزمنة ملموسة وخاصة. فإدراكها وإمكان صوغها فى مفاهيم وفى معايير كمية من الأمور بالغة التنوع."[٢١]

ويشير هذا إلى أن وعى الفرد ووعى الجماعة يتداخلان. وتملك رؤية العالم المتلاحمة، وهى ذروة الوعى الممكن، القدرة على الخطابين، خطاب الفرد (المبدع) وخطاب الجماعة المولدة، سواء أكانت هذه الجماعة السبب المباشر لرؤيته، أم كانت السبب المساعد له. "والحال أن كل فرد ينتمى إلى عدد كبير من المجموعات المختلفة، والتى غالبا ما تكون متناقضة .."[٢٢] وفى ذلك - بالقطع - غنى للنص الأدبى يفيد الباحث فى سوسيولوجيا الأدب.

(٦)

وتقضى بنا رؤية العالم إلى مسألة الوعى. الوعى الفردى والوعى الجماعى. "ويستند جولدمان - فى هذه المسألة - على فهم كارل ماركس للعلاقة فيما بين الإنتاج والوعى" وهى المقولة التى تفيد بأنه يحدث فى المجتمعات المنتجة من أجل السوق تعديل جذرى لوضع الوعى الفردى والجماعى، وبشكل ضمنى للعلاقات بين البنى التحتية والفوقية. ويبدو تحليل التشيؤ الذى قام به ماركس أولا

على صعيد الحياة اليومية، ثم طوره جولدمان - بالطبع - على صعيد النص الادبي من حيث الرؤية والتشكيل.

وواضح من بحوث جولدمان الجدلية أنه "يجعل أخيرا، من قوة العمل سلعة لها قيمتها - وهذا ما يعني أنه يحول - أيضًا - الواقع الإنساني إلى شيء - ويزيد خلال مدة تاريخية طويلة من وزن العمل الذى فقد أو أنقص اعتباره، بالنسبة للعمل المقدر - إذ على مستوى الواقع المباشر - يستبدل فوارق الكيف بفوارق الكم.."(٢٤)

وهنا يصبح العمل الأدبي، وهو جهد إنساني فردى/ جماعي، قيمة شيئية قابلة للاستهلاك، وواقعة تحت قوانين الاستهلاك مثله مثل أى سلعة تخضع لقانون العرض والطلب. وتقع تحت تأثير قيمة الاستبدال، وقيمة الانتفاع المادى، إلى جانب أنها متعة جمالية، يمكن أن تدخل مناطق الذوق والمتعة التى لا تخضع لهذا القانون النفعي.

ويصبح المبدع/ الكاتب، منتجا يخضع نتاجه لقيمة التبادل. ويصبح هو الآخر شيئا له قيمة مادية نفعية استعمالية، أى يدخل إلى حيز التشيؤ السلعي وقيمة السوقية المباشرة. وبهذا الأمر يصبح المتلقى مستهلكا لسلعة قابلة للأخذ والرد ومن ثم يختار الكاتب الشريحة أو الطبقة التى يتوجه لها بهذه السلعة. فهو يبحث عن سوق وعن مشتر. ويؤثر هذا بالطبع على توجهات الكاتب، وقد يخضعه لطبقة ليست طبقته، وقد تجعله يتناول قضايا ومشكلات ومضامين تهم طبقة يريد تغيير وعيها، أو قد تكون غير طبقته التى ينتمى إليها. وهنا يقف الوعى المتميز للكاتب/ المبدع حائلا ضد فساد نصه وفساد رؤيته للعالم. إذ ينقذ الوعى صاحبه ويرفعه من الهبوط في المستويين: الاجتماعي والفني.

وقد تصبح رؤية العالم من خلال هذه القوانين رؤية مستقبلية ترى مصير الواقع الاجتماعي ومصير المتلقى كليهما، فى صورة إستشرافية أو تنبؤية. ويكون الوعى - هنا - عابرا للواقع مستشرفا لآفاق الغد بأدوات الحلم، والقناع، والحدس. ويعنى وصول وعى الكاتب وتشيؤ العالم إلى هذا الحد "أن البنيوية التكوينية مفهوم علمى للحياة الإنسانية - يرتبط ممثلوها الكبار بفرويد، على مستوى علم النفس ..

وبهيجل وماركس وبياجيه على المستوى المعرفي، وبهيجل وماركس ولوكاتش والماركسية ذات التوجه اللوكاتشي. على المستوى التاريخي الاجتماعي."[٢٥] كما يقول جولدمان في كتابه العلوم الإنسانية والفلسفة.

(٧)

ورؤية العالم – وفق ما سبق – هي وجهة نظر الكاتب التي شرطها أن تكون منسجمة، ومتلاحمة، وواحدة، حول مجمل الواقع المحيط بالكاتب والنص والمتلقي على السواء" ووجهة النظر هذه ليست دائمًا وجهة نظر الفرد المتغير باستمرار. إنما هي وجهة نظر منظومة لفكر مجموعة من البشر الذين يعيشون في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة. والكاتب يعبر عن هذه المنظومات بشكل ينطوي على دلالة كبيرة".[٢٦] ولا يعني ذلك أن الكاتب ينسخ العالم أو ينقله حرفيًا كما تقول بذلك نظرية المحاكاة، أو كما يفعل الواقعيون الطبيعيون. لأن الكاتب يخلق – في جدل – بشرًا أحياء، أو على غرار الأحياء في الواقع. وبذلك هو محكوم في رؤيته بطبيعة الحال – بحقيقة الواقع، وحقيقة الإنسان.

وكما يكون للنص كله بنية، يكون للبشر – داخل النص – بنية فردية اجتماعية في الوقت نفسه، في تناسقها وتناقضها. ومن ثم تدرس البنيوية التوليدية البنى الفردة، والبنى الجماعية، أو مجموع البنيات التي تشكل بنية النص كله. الشخصية الإشكالية في النص، كما تظهر الملامح المشتركة بينه وبين مؤلفه، وبينه وبين كثير من الناس في واقع الحياة. والبحث عن السمات المشتركة بين هذه الأضلاع الثلاثة (البطل الإشكالي/ المؤلف/ الإنسان الشبيه) هو بحث في صلات النماذج البشرية بواقعها، للوصول إلى قوانين هذا الواقع ومدى تأثيره عليها.

ولا يضيف – من معاصري – جولدمان سوى لوكاتش وباختين إلى رؤية العالم – فقد امتد العمر بلوكاتش سنة واحدة بعد وفاة جولدمان، كما أتيحت خمسة أعوام لباختين – إذ أوضح لوكاتش الفعل المتبادل بين الرواية الاجتماعية والرواية التاريخية في سؤال مهم فحواه أننا" إذا لم نكن عارفين بالواقع التاريخي

الاجتماعى، إلا عن طريق ما ترسمه الرواية؟ فكيف نعرف أن هذا الواقع حقيقى؟ لكن إذا تمت لنا معرفته عن طرق ووسائل أخرى غير الرواية، فما الفائدة من الرواية إذن؟ قد لا يكون لهذا الانعكاس أى جدية مثلما لا جدوى من انعكاس صورة القمر على صفحة الماء .."[٢٧] وهى مقولة من المقولات التى دفعت بجولدمان إلى نقد الانعكاس الماركسى. يضاف إلى ذلك اجتهاد باختين فى إضافة مفهوم الثقافة الشعبية إلى تأملات رؤية العالم".

فقضية الثقافة لا تطرح – وفق رأى باختين – على شكل تقدم أفقى ثابت، إنما على شكل انبعاثات مفاجئة، وهى ثقافة شعبية تشكل تأملا إضافيًا يجب إضافته إلى مفهوم رؤية العالم بحسب رؤية لوكاتش وجولدمان. وهذا التأمل أساسى لأنه ظاهرة لغوية يمكن دراستها بواسطة اللسانيات والنقد الأدبى .."[٢٨] على السواء. وهو ما يسميه بعد ذلك – باختين – البنية متعددة الأصوات فى الرواية. وبالتالى فالنقد السياقى، ومنه سيولوجيا الأدب، يستهدف النص، رغم كل التحليلات الخاصة بالأطر المرجعية للواقع ولذات الكاتب.

ونوضح هنا أن امتداد خط جولدمان النقدى (الاجتماعى – النفسى – الفنى) قد أفاد سوسيولوجيا الأدب. ذلك أن "النقد السوسيولوجى، يسترجع طموحات جولدمان، ويستند فى الوقت نفسه إلى المادة وإلى البحث الماركسى. ويقدم برنامجًا بدل تقديم انجازات حول ثلاثة موضوعات هى: الفاعل (الذى ليس المؤلف)، والإيديولوجيا، والمؤسسات .."[٢٩] وكلها تلقى الضوء على مكانة النص الأدبى، وقيمة الكاتب، من وجهة نظر الوعى الجمعى. وتظهر – من هنا – كل البنيات والأنظمة والإشارات والتراكيب النصية، ذات طابع اجتماعى تفهم فى سياقه، بالضبط، كما تفهم بفك عناصر التشكيل اللغوى والفنى والجمالى للنص.

وهنا تتداخل نظريات لوكاتش وباختين وجولدمان – كما ذكرنا فى بداية هذا البحث – ثم تتداخل مع سيولوجيا الأدب والنقد الأدبى – كما أن الطابع الاجتماعى العام الذى يشمل كل هذه العناصر. يخلق روابط علمية مع علوم

احتماعية ونفسية أخرى مثل الأنثروبولوجي، والتذوق الأدبي ونظريات القراءة والتلقي، وكل ذلك ينتمي إلى علم احتماع النص.

(٨)

والخصائص التي يتطلبها جولدمان في رؤية العالم، يتطلبها في بنية النص على السواء، فهو يرى: أن العمل الأدبي عمل رمزي، لأنه يقوم على تماسك أشكال الوعي، والبنى الذهنية وتحاورهما. كما أن البنية لا تؤدي الوظيفة المطلوبة منها إلا من خلال تماسكها والتحامها في أشكال فنية وأنظمة لغوية وعلامتية. وبذلك يحدث تجادل داخل النص بين مكوناته، ثم يحدث جدل بين هذه المكونات مع البنية الأم التي يخدمها النص ويتولد عنها. ويظهر هنا قصد المؤلف وهدفه وأيديولوجيته كعناصر فاعلة في تكوين النص.

"ولقد استوقفت جولدمان، الذي كتب في الأدب والفلسفة على السواء، حقيقة أن "المعنى الموضوعي" لعمل أدبي أو فلسفي "كان في أغلب الأحيان غير واضح تماما للمؤلف نفسه".. وقاد تبصر مماثل .. إلى فكرة مغالطة القصد وإلى تأسيس النقد الأدبي على النص وحده. لكن بديل جولدمان من المقاربة البيوغرافية التي تربط العمل الأدبي بحياة المؤلف وشخصيته - لا يركز/ على النص. وإنما ربط بنية العمل بما توصل إلى تسميته بـ "البنية الذهنية" لفئة المؤلف الاجتماعية".[٣٠]

وبذلك يصبح العمل - لدى جولدمان - شكلا من أشكال التعبير عن عدة ظواهر فردية وجماعية، مضمونية وذهنية وفنية. "وليست بنى جولدمان الذهنية، بنى لغوية، وإنما علاقات متبادلة بين مفاهيم .. وبذلك فإن بنية جولدمان هنا شديدة الشبه بالشكل الذي لاحظ لوكاتش في صور ممثلي الطبقات الاجتماعية في الرواية.."[٣١] وهذا ما خلق لدى جولدمان مسألة التشاكل الحادث بين النص وأطره المرجعية، بقصد خلق التوازن النفسي والاجتماعي بين المبدع وواقعه.

"ومن هنا يصبح الواقع الإنساني منطويًا على عمليات مزدوجة الجانب، تتمثل في هدم توازنات قادرة على اتباع المطالب الجديدة للمجموعات

الاجتماعية".[٣٢] وبذلك تكون هناك أنماط من رؤية العالم ومستويات في تصويرها والتعبير عنها، عبر خطاب أدبي له قوانيه وأنظمته التي لم يهملها جولدمان وهو يحلل الأعمال الأدبية المسرحية أو الروائية. إذ يستدعي علوم ومحرات أقرانه من الشكليين والبنيويين الشكليين. لأن "الجوهري هو العلاقة بين العمل الأدبي وبين رؤيات العالم التي تطابق بعض الطبقات الاجتماعية.."[٣٣] ولابد أن نراعي ما لاحظه جولدمان في مسألة الوسائط المتعددة بين النص والفرد والواقع - وأن القيمة الجمالية تظل معيارًا جوهريًا في نظرية جولدمان التوليدية - بصرف النظر عن تقدمية المبدع أو رجعيته - فالكلية الاجتماعية تشمل كلية جمالية ونفسية بالضرورة، وفق انسجام كلي وظيفي.

"أما المنظور الذي يكتب - من خلال - الفنان عمله "فإن رؤيته للعالم هي التي تحدده .."[٣٤] وتشمل هذه المناظير والرؤيات مضامين عاطفية وحدسية واجتماعية بالضرور. وهذا ما جعل "بون باسكادي" يرى أن البنيوية التكوينية (التوليدية) تسعى إلى تحقيق التوازن بين الشكل والمضمون، وبين حكم القيمة وحكم الواقع وبين التفسير والفهم وبين الغائية والحتمية،.."[٣٥] وهنا يوضع الإبداع في قلب الحياة الاجتماعية والنفسية، بحقائقها الآنية والموروثة. وهنا يظهر النص - لدى جولدمان - على أنه إجابة عن سؤال تطرحه الجماعة عليه. ولهذا يراعي المبدع أن تكون الإجابة موجهة إلى جماعة محددة، وبعناصر اجتماعية في كيفها حتى يتم التواصل بين المبدع والنص، والجماعة المتلقية.

وهذا ما جعل جولدمان يكتشف مثلث الله. الواقع. المبدع في بحثه عن مكونات رؤية العالم في مسرح راسين. وهذا ما جعله يكتشف علاقة التطور التاريخي والاجتماعي بتطور الوعي وتوظيف الأدوات لدى المبدع في بحثه في سيولوجيا الرواية داخل أعمال مالرو، وآلان روب جرييه في كتابيه، الإله الخفي وسوسيولوجيا الرواية.

وهنا نستطيع أن نقول مع جولدمان "بأن المشكل الأساسي لسوسيولوجيا الرواية هو وضع علاقة دالة بين الرواية كشكل وبين بنية الوسط الاجتماعي"[٣٦] كما

يصرح جولدمان مكملاً لهذا السياق "يمكن لكل واقعة إنسانية ضمن هذا المنظور - حيث يتم الانتقال من الظاهر إلى الجوهر. ومن المعطى التطبيقي والمجرد إلى دلالته العينية والموضوعية بالدمج في كليات نسبية مركبة ودلالية - بل يجب أن تملك عددًا من الدلالات العينية المختلفة تبعًا لعدد البنى التي يمكن أن يتم دمجها - فيها - بطريقة وضعية وعملية..".[٣٧]

وبعــد ..

فإن لوسيان جولدمان - وهو يؤسس كل هذه الدراسات والبحوث - خلق تأسيسًا لعلم اجتماع الأدب، أو علم الاجتماع البنيوي التوليدي، وفق فرضية أساسية فحواها "أن العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبي لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني عمومًا، وإنما تتصل بالأبنية العقلية أساسًا، أي يمكن أن يسمى المقولات التي تشكل الوعي الإمبريقي لمجموعة اجتماعية بعينها وبالعالم التخيلي الذي يخلقه الكاتب ..".[٣٨]

ويعني هذا أن "تجربة الفرد أقصر بل أضيق من أن تخلق مثل هذه البنية العقلية..."، و"ليس هناك - والأمر كذلك - أي تعارض في وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبي والواقع الاجتماعي التاريخي من ناحية، وقوة الخلق التخيلي من ناحية أخرى.."، "ومن هذا المنظور فإن قمم الخلق الأدبي أو روائعه لن تدرس باعتبارها أعمالا عادية.. "وبالتالي إدراك العمل الأدبي لا يمكن أن يتم بدراسة شكلية خاصة أو بدراسة تتوجه إلى المقاصد الواعية للكاتب، أو تهتم - أساسا - بسيكولوجية اللاوعي. وإنما يتم هذا الكشف، فحسب، بالنمط البنيوي الاجتماعي من البحث ..".[٣٩]

وبذلك تدخل النصوص الأدبية في بنية أكبر هي البنية الاجتماعية والنفسية، التي تدخل في بنية أكبر هي البنية الثقافية بكل تنوعاتها، أي تدخل في سياق البناء الفوقي بكل محتوياته الثقافية والروحية والفكرية والفلسفية والفنية. وهنا يقدم علم اجتماع النص مع علم اجتماع الثقافة والمعرفة دورًا مهما في تفتيح جوانب الشرح والتفسير والتأويل للعلاقة بين النص وداخله، والنص وخارجه.

ولا ننسى هنا أن الثقافة، و"أن الفن يمهض بدور نوعى لإعادة بناء الواقع وتحريره، وليس من سبيل إلى بيان هذا الدور - مهمة الفن - إلا بالدرس العلمى للتقاليد الفنية وحقائق التشكيل الجمالى، حتى تفصح هذه التقاليد والحقائق - بذاتها - عن دلالاتها .."[٤٠]

وما ينطبق على الثقافة والفن ينطبق على النص، وعلى كل حقائق البناء الفوقى لكل واقع اجتماعى. دون أن ننسى الربط الجدلى غير الأدبى لعلاقة البنائين التحتى (الاقتصادى السياسى) والفوقى (الثقافى والروحى). ولا ننسى هنا تاريخ هذه التقاليد الفنية والجمالية واللغوية التى تشكل النص الأدبى، فى أى مرحلة من مراحله، لفرد أو لجماعة، بشرط أن تحكم الكلية الاجتماعية تفسير قوانين هذه التقاليد.

الهـــوامـــش

١ - إيان واط، نشؤ الرواية، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات وزارة الثقافة سوريا، ١٩٩١، ص٦.

٢- المرجع السابق، ص٤٣١.

٣- جورج لوكاش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة - بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩. ص٤٤.

٤- جورج لوكاش، السابق، ص١٣.

٥- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٩٦. ص٦٧.

٦- هورست ريديكر، الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، ترجمة فؤاد مرعي دار الجماهير، دمشق، كانون الأول، ١٩٧٧م.

٧- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، كتاب الفكر العربي، معهد الإنماء، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٢. ص٢٤.

٨- المرجع السابق، مقدمة المترجم، ص١٧.

٩- أعمال لوسيان جولدمان.

1- Mensch, Gemcinschaft und Welt in der philosophie: imanuel Kans. Studien Zur Geschichte der Dialedtik.

"الإنسان والمجموعة الإنسانية والعالم في فلسفة إيمانويل كانط، دراسة في تاريخ الديالكتيك" نشر دار أوروبا فرلاج، ١٩٤٥.

2- Introduction ala philosophie de Kant.
3- Scuences humaines et philosophie, 1952.
4- Le Dieu cashé. Etude sur la vision tragique dans les pencées de pascal et dans le théâtre de Racine, 1955.
5- Recherches dialectiques, 1959.
6- Pour une sociologie du roman, 1964.

7- Situation de le critique raciniena, 1997.
8- Structures mentales et création culturelle, 1970.
9- Marxisme et sciences humaines, 1970.
10- La création culturelle dans la société moderne, 1971.
11- Lukacs et Heidegger, fragments posthumes établis et présèntes par youssef ischaghypour, 1973.

١٠- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان فى الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص٣٢٠.

١١- السابق، هامش ص٨١ للمترجم.

١٢- لوسيان جولدمان، مقدمات فى سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكى، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص٣٧.

١٣- رامان سلدن، السابق، ص٢٥.

١٤- جمال شحيد، فى البنيوية التركيبية، الدراسة، ص١٩.

١٥- لوسيان جولدمان، مقدمات فى سوسيولوجيا الرواية، ص١٣.

١٦- بون باسكادى، البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان، ترجمة محمد سبيلا، مجلة آفاق، المغرب، العدد ١٠ ص١٩.

١٧- جابر عصفور، عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول، العدد الثانى، ص٨٥.

١٨- ر. هيندلس، مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته فى نظرية الأدب، ترجمة". بنعبد العالى "ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبى، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٤، ص١١٥.

١٩- جيروم ستولينتز، النقد الفنى، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤، ص٦٨٣.

٢٠- جمال شحيد، فى البنيوية التركيبية، ص١٠٤.

٢١- جورج غورفيتش، الأطر الاجتماعية للمعرفة، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٣٠/٣١.

٢٢- جمال شحيد، فى البنيوية التركيبية، ص١١٤.

٢٣- لوسيان جولدمان، مقدمات فى سوسيولوجيا الرواية، ص٢٧.

٢٤- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، نصوص جولدمان، ص١٢٨.

٢٥- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، نصوص جولدمان، ص١٢٩.

٢٦- جان إيف تاديبه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣، ص٢٣٩.

٢٧- المرجع السابق، ص٢٣٦.

٢٨- المرجع نفسه، ص٢٤٥.

٢٩- المرجع نفسه، ص٢٤٨.

٣٠- آن جفرسون، وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢، ص٢٧٦/٢٧٧.

٣١- المرجع السابق، ص٢٨٠.

٣٢- جابر عصفور، رؤيا العالم عند جولدمان، فصول العدد الثاني، ص٩٢.

٣٣- لوسيان جولدمان، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة محمد برادة، مجلة آفاق، الرباط، ص٧.

٣٤- السابق، ص١٣.

٣٥- بون باسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان، ص٢٢.

٣٦- قراءة سياسية للرواية عن كتاب جال لينهارت، عرض إبراهيم الخطيب، ضمن كتاب البنيوية التكوينية، ترجمة محمد سبيلا، السابق، ص١٢٣. وانظر في هذا الشأن حديث لوسيان جولدمان في "المنهج البنيوي التوليدي في تاريخ الأدب "الملحق بكتابه مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، من ص٢٢٨ وما بعدها.

٣٧- جولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص٢٣٩.

٣٨- جولدمان، علم اجتماع الأدب، ترجمة جابر عصفور، فصول، العدد الثاني، يناير، ١٩٨١، ص١٠٢.

٣٩- المرجع نفسه، ص١٠٢، ١٠٣.

٤٠- عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ص٨٧.

العيب والحرام وقهر الضرورة
يوسف إدريس نموذجًا

"العيب" و"الحرام" روايتان متميزتان داخل إنتاج "يوسف إدريس" "الروائى" وهاتان الروايتان تمثلان ثنائية "متجاوبة" إذ يجمع بينهما - رغم اختلاف الزمان والمكان - عناصر فنية. وفكرية حرص يوسف إدريس على أن يضمنها إنتاجه الأدبى كله "ذلك أن هاتين الروايتين قد كتبتا فى بدايات التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التى قامت بها ثورة يوليو "أعنى كتبتا ومصر مليئة بشعارات "الثورة" و"التغيير" و"النهضة".

ولم يكن أمام أصحاب هذه الشعارات إلا أن يعتمدوا على الغالبية العظمى من الشرائح المكونة لبنية الشعب المصرى آنذاك"، وبالتالى كان على كتاب هذه الفترة الأولى من ثورة يوليو أن يواكبوا التوجه العام للمجتمع، بالاعتماد على هؤلاء. وأن يواكبوا الصيغة السياسية "الاتحاد القومى" و"الاتحاد الاشتراكى" بصيغة فنية تكشف عن أصحاب المصلحة الحقيقية فى هذا الاتحاد "القومى" ثم الاشتراكى أعنى العمال والفلاحين - خاصة ومفهوم العامل فى تلك الفترة الذى امتد واتسع لكل من يعمل - ومن هذا المفهوم، ومن هذا التوجه العام "حدد أعداء الثورة والتغيير". وقد تواكب هذا التوجه السياسى أيضًا مع كتابات كثيرة فى الرواية، والأقصوصة ومن بينها بالطبع "يوسف إدريس" الذى كان له فضل كبير مع آخرين فى نقل الأدب العربى الحديث "والروائى والقصصى" بخاصة إلى حيز اجتماعى سياسى يعتنى بالصيغة الجديدة والتصنيف الجديد للأدب والمجتمع على السواء.

وقد شجع هذا الوضع الاجتماعى السياسى الجديد على سحب البساط من تحت أقدام التنظيمات السياسية القديمة لبناء صيغة (تنظيم) جديد يكون بديلا للقديم، خاصة "والضباط الأحرار هم من شباب المهنيين والأصول الاجتماعية لمعظمهم ترجع إلى الشرائح الوسيطة والصغيرة من الطبقة المتوسطة" بالإضافة إلى ما عبر عنه أحد أفراد هذه الجماعة (الأحرار) فى مذكراته، أعنى قوله "أن المهنيين من أبناء الفلاحين والتجار كالمحامين والمهندسين والأطباء، والموظفين وكان عددهم يتزايد تدريجيا فى ربع القرن الأخير "لم يكن لهم مكان فى مجتمعنا[1] وليس

غريبا – إذن – أن تجمع صيغة "الاتحاد التى بدأت مع أول بيانات يوليو ١٩٥٢ ممثلة فى الاتحاد والنظام والعمل"، أن تتحول إلى "الاتحاد القومى" ثم الى "الاتحاد الاشتراكى" فى صيغة "تحالف قوى الشعب العاملة" وليس غريبًا أن تنحاز"القيادة" السياسية (العسكريون) إلى الشرائح الدنيا فى المجتمع وصحابة الثأر "مع القوى القديمة" لأنهًا تبرر وجودها وتدعمهما، وتفصح عن تكوينات ثقافية تخاطبها وتوعيها بدورها عن طريق المقارنة بين الحالة الجديدة والحالة القديمة. وقد وضح ذلك بشكل مباشر فى ختام "الحرام" وفى ثنايا "العيب" عند يوسف إدريس "إذ يشير فى الأولى وبالتحديد فى "الخاتمة" التى نحس أنها وضعت كخطاب مباشر بارز، حين يختم الرواية بقوله:

"وقامت الثورة، وصدر قانون الإصلاح الزراعى، وباع الأحمدى باشا الأرض للفلاحين وباع كذلك كل معدات التفتيش" "وتغيرت معالم التفتيش تمامًا فلا سراية ولا اصطبلات ولا إدارة ولا مأمور ولا مفتش ولا شغيلة أو خفراء أو ترحيلة ولكن مجتمع جديد أصبح هو الموجود. ومضت الأعوام وتعاقبت التغيرات"[٢] وحينما نذكر أن هذه الرواية قد خرجت عام (١٩٥٩) لأول مرة، ندرك هذا التواكب والتوازى القائم بين السياقات السياسية الاجتماعية فى المرحلة الأولى من ثورة يوليو وبين الإنتاج الأدبى (القصصى الروائى) بخاصة لدى "يوسف إدريس".

ويتأكد هذا التواكب فى "العيب" المكتوبة عام ١٩٦٢ حيث يعالج خروج المرأة المثقفة إلى العمل بعد ثورة يوليو، خاصة شريحة (الموظفات) التى تدخل مصلحة (مجتمع) الرجال لأول مرة ونظرة المجتمع القديم لها ولغيرها (أنهن يرتكبن "العيب الأكبر" ويعملن فلن يمانعن فى مزاولة "العيوب الصغرى").[٣]

وقد حرص خلال الرواية "العيب" أن يعرض مسئولية "المرأة الجديدة" وقدرتها على تغيير القديم إذا ما ثبتت على القيم السديدة التى تعلمتها فى سنوات دراستها وفى بيتها. وبالتالى حين يدين ضعفها وسلبياتها يعطى قيمة كبيرة للظرف الاجتماعى ولكنه يدينه فى الوقت نفسه

لذلك نقول إن "العيب" و"الحرام" ثنائية تكشف عن التوجه الاجتماعى المبكر فى روايات يوسف إدريس، وتكشف فى الوقت نفسه عن توظيفه لكتاباته فى إنشاء وتدعيم المجتمع الجديد بعد ثورة يوليو بصرف النظر عن صواب أو خطأ ما حدث. وبذلك نلمح موقفًا ملتزمًا فى الفن والمجتمع على السواء، يتأكد بالتحليل فى ثنايا هذا البحث، وهو ما يعبر عنه على المستوى النقدى، بـ "وجهة النظر" التى تعنى "فلسفة الروائى، أو موقفه الاجتماعى أو السياسى، أو غير ذلك من نواحى الحياة الإنسانية وقد تغنى فى أبسط صورها فى مجال النقد الروائى: العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية"[٤]، لذلك نستطيع أن نقول إن ما يقدمه "إدريس" فى رواياته وفى "العيب والحرام" بخاصة هو نوع من وجهة النظر، وهى مقولة فكرية بالضرورة تكشف عن قصدية فى التوجه، وعن وعى يسبق النص، ويلحقه ومن ثم يساهم فى التشكيل الفنى والجمالى والفكرى، لدى المبدع.

(٢)

و"العيب" و"الحرام" مقولتان تختزلان موقفًا اجتماعيًا شعبيًا يعنى الوصف والقيمة فى آن، أى حينما نطلق إحداهما فنحن نعنى "الإدانة" ونصف "من" نطلق عليه أو "ما" نطلق عليه هذا الوصف بوصف يستتبع "الجزاء" و"العقاب" على خطأ، أو ذنب اقترفه ضد المجتمع وليس ضد نفسه فقط.

ولهذا صدر يوسف إدريس عنوان روايته "الحرام" بعنوان فرعى تفسيرى هو "قصة خاطئة مصرية" كما حرص فى "العيب" أن يبرز دور الشكك والضعف النفسى الاجتماعى فى ارتكاب جريمة الرشوة. وبالتالى فالروايتان قصتان لخاطئتين مصريتين "عزيزة فى الحرام" و"سناء فى العيب" والإشارة إلى خصوصية المكان "الجنسية" (المصرية) فى الحالتين تعكس ما أشرنا إليه من المساهمة الواعية فى تصحيح أوضاع المجتمع.

وعلى الرغم من كون الروايتين إدانتين (إحداهما) مغلظة (الحرام) والثانية "مخففة" (العيب) فإن يوسف إدريس يعرض - بذكاء ووعى أنواعًا من الحرام فى

الأولى، وأنواعًا من العيب فى الثانية. ليكشف عن أن المجتمع شكلى يدين الظاهر "السفاح، والرشوة" ولا يستطيع أن يدين (السرى) (الحب المحرم، الاعتداء الجنسى. استغلال العمال والفلاحين من قبل المقاول، السخرة، الزنا السرى، أكل أموال الفلاحين .. إلخ لأنه ينبع من القوى الاجتماعية صاحبة السلطة والأمر والنهى وصاحبة رأس المال ومالكة لقمة العيش كما فى "الحرام" أو من قبل الباشكاتب والمديرين وأصحاب القرار فى المصلحة الحكومية كما فى "العيب".

فيوسف إدريس يستوقف النظر، لنراجع مفهوم العيب والحرام وحتى نتوقف لحظة ونناقش مفهومين اجتماعيين دينيين. وهو يكشف بذلك عن غفلة الظاهر، وخطورة الباطن السرى الذى لم يصل إلى حيز معرفة الناس، إذ كم من جرائم الحرام تتم دون أن يدرى بها أحد وتمر بلا عقاب، وكم من جرائم العيب تمر دون جزاء لأنها مبررة ولا تقع تحت طائلة القانون، بل تقع فى منطقة "الضمير الأخلاقى" الذى يملكه الفرد فى غيبة المجتمع والرقيب.

وهو يستوقفنا ليقول أى حرام وأى عيب، وأى جريمة إذا فقد مرتكبها الإرادة، وفرضت عليه ممن هو أقوى. هل الحرام والعيب حرام وعيب (عزيزة وسناء) أم حرام ابن قمرين[5] المغتصب (الحرام) وعيب التخلى عن دفع مصروفات الأخ وحرمانه من التعليم؟[6] أى هل هو حرام وعيب الجبر أم حرام وعيب الحر المختار؟، بل هو الصراع المر بين الأخلاق و"لقمة العيش".

ويصل بنا "إدريس" إلى تخوم الظرف الاجتماعى، القاهر و"الضرورة القاهرة" المتمثلة فى "الاحتياج" المصاحب لـ "الضعف" الإنسانى. وهى المعادلة المتكررة فى روايات "إدريس" والتى تقول بأن البشر ثمرة الوضع السيىء "للمجتمع"[7] أو أن "الظروف السيئة المحيطة بالبشر تؤدى إلى كافة أمراضهم الاجتماعية.[8] وهو فى الوقت نفسه يعرض للصورة المضادة، كيف نتخلص من "العيب" ومن "الحرام"؟.

(٣)

تمثل ثنائية "العيب والحرام" تناصًا روائيًا من نوع خاص. ففيها من عوامل التشابه والتشابك أكثر - مما فيها - من عوامل التمايز والانفصال حتى نكاد أن نقول إنها رواية واحدة تدور فى مكانين متغايرين، ولكنهما تحمل هدفًا واحدًا، ومشكلة مشتركة، ونتائج واحدة فى كلتيهما. فليست الرواية المزدوجة المتشكلة فى العيب والحرام تمثل ثنائية ضدية بل هى ثنائية متجاوبة متناصة.

فقد توحد "العيب والحرام" فى إهاب واحد، حيث بدا، "الظلم" وبدت الرشوة حرامًا وعيبًا فى مقابل الحلال والمباح، فعلى لسان عزيزة بطلة الحرام يتوحد العيب مع الحرام فى لحظة ضيق إذ "تضرب رأسها فى الحائط وتقول "كنت عارفه إنه حرام وعيب".(٩)

كما يتوحد العيب والحرام فى أكثر من موضع فى "العيب" على لسان سناء "لما أموت أنا وأهلى من الجوع ما أقدرش أمد أيدى على حاجة حرام".(١٠) وهى عبارة تتجاوب مع تأنيب ضمير عزيزة بعد أن أخذت "زر البطاطة" من أرض الجانى.

لذلك يوجه الكاتب حديثه إلينا مباشرة ليوضح ارتباط قيم الحرام والحلال والعيب واللاعيب. يقوم المجتمع حيث يقول أنه من المهم جدًا - إذن - حيث نتحدث عن أنفسنا وقيمنا والحرام والحلال والعيب واللاعيب، بالنسبة إلينا أن نضع فى اعتبارنا أنها ستكون كذلك أيضًا بالنسبة لأبنائنا ومن بعدهم بالنسبة لأحفادنا"(١١) وبذلك يتعامل يوسف إدريس مع العيب والحرام على أنهما قيمتان كوجهى العملة أو كطرفى المقص وكذلك فعل عند كتابة الروايتين اللتين تمثلان رواية واحدة مزدوجة.

ويتضح هذا الازدواج بل هذا التجاوب الفنى فى تلك العناصر التشكيلية والفنية فى النصين:

فالروايتان تأخذان من "المرأة" بطلا يكتشف من خلاله تصدع الشخصية نتيجة للضغط النفسى الاجتماعى الممارس من الرجل - خاصة - ضدها. فليس من

قبيل الصدفة أن تكون البطلتان من النساء، بل من قبيل القصد. لأن المرأة فى مجتمعنا تقاسى ضغوطًا مزدوجة من المجتمع بعامة. ثم من محيط الأسرة وخاصة من الرجل (المضغوط أيضًا). فهى فى الروايتين ترقب الخطيئة أو تقع عليها الخطيئة بسبب الرجل وبواسطة الرجل، حيث يطلب عبد الله زوج عزيزة زر البطاطة، وهو عاجز عن العمل أو الحماية. ويطلب أسامة مصاريف المدرسة من سناء وهو طفل قاصر، وفى الحالتين يعتدى الرجل (ابن قمرين عبادة بك) على طهارة البطلة بالعنف فى الأولى وبالحيلة فى الثانية ثم تكون نتيجة الاعتداء (طفل من السفاح، وتصدع فى الشخصية).

ويصمم الكاتب فى الروايتين على أن يكون سبب المشكلة بسيطًا جدًا فهو (زر بطاطة فى القرية) وهو (عشرة جنيهات فى المدينة) تكون نتيجته مأساوية تتصدع بسببه الشخصية.

كما تقف الظروف الاقتصادية السيئة التى تجد الشخصية نفسها واقعة فيها، عاملا فاعلا للضغط على الشخصية تجعلها قابلة لكسر وتقبل ما لم تكن تقبله بدونها. ومن ثم يحول إدريس الشخصيتين البطلتين (عزيزة وسناء) إلى رمز يصور حال شريحة اجتماعية كاملة أو فئة اجتماعية كاملة (عمال التراحيل - الموظفين فى الدولة).

وفى الروايتين يجعل الكاتب "الضياع" نهاية للبطلة حيث تموت الأولى وتنهار الثانية وتتحلل أخلاقها وتصل إلى حد "العبث"، على الرغم من التضحية التى تقدمها البطلتان لأسرتيهما فقد كانتا مسئولتين عن تسيير حال الأسرة وتدبير لقمة العيش.

ولا يقف التناص بين "الحرام" و"العيب" عند هذه التشابهات العامة، انما نجد بعض التجاوبات الجزئية الملفتة للنظر: فقد حمل "الظليلة" مكانا مشتركا - فى النصين - لممارسة أو استقبال "الجناة" و"المدبرين". فظليلة الحرام تحتوى "الخولى" ويتم فيها بعض الممارسات المحرمة "كما أنها استقبلت عزيزة بعد انفضاح أمرها ثم "أقيمت ظليلة أخرى لعزيزة بجوار الترحيلة تماما"" وتجد الظليلة

الموارية لها في "العيب" ظليلة من دخان الشيش ورشفات أكواب الشاي (إذ استقر الرأي على أنها ساءا) ما دامت قد عرفت أو خمنت فلابد من إشراكها"[١٣] وبذلك تشترك الظليلة في الصين باحتواء الآثمين على الرغم من أن الأولى في القرية والثانية في المدينة.

وندرك من التشابهات أن الجماعة أو الشريحة موضوع الكتابة تعمل بلا أجر مناسب يكفي أسرتها. لذا تحتاج لوسائل أخرى غير مشروعة للكسب. وقد كانت وسائل الغرابوة (الترحيلة) أما عزيزة فقد أرادت أن "تستجدي" صاحب الأرض، في حين يتحول الموظفون في المدينة إلى الكسب غير المشروع بالرشوة. وليس ذلك لأن هذه الشخصيات غير نظيفة، بل بسبب ضغط الحياة حيث نجد عزيزة زوجة وأمًا مخلصة لم تخن ولم تستسلم. فعلى الرغم من أن "عبد الله لم يقربها من عمر أبنتهما زبيدة، والناس تعلم هذا". القتل عندها أهون من أن يعرف عبد الله ويعرف الناس"[١٤] ثم نجد الشخصيات المرتشية في العيب، ذات أخلاق ظاهرة لنا فنجد "محمد أفندي راجل زي أولية الله تمام، وأعرف لك بعد كل ده قال إنه بيأخد على كل استمارة جنيه معتبرها عيب، وكل حاجة، إنما يقول لك على رأيه هذه نقرة وهذه نقرة".[١٥] وهنا تدفع الظروف، الشخصية إلى ثنائية متناقضة في السلوك والفكر، وتتوالى الثنائية نفسها تحت ضغط الحاجة. فنجد عم شكري يشرح لسناء "يا بنتي الأخلاق الكويسة حاجة وأكل العيش حاجة ثانية".

أكل العيش حتى بالسرقة؟.

- يا بنتي أنت لسه صغيرة ع البر/ ما شلتيش هم المسئولية. لما تكوني مسئولة عن جيش زي اللي أنا مسئول عنه" مش ح تسميها سرقة أبدًا أنا بأسرق مين؟

- المواطنين.

- دول أغنيا وأنا ما باخدش غصب عنهم هم اللي بيدفعوا من نفسهم.

- يبقى الحكومة.

- الحكومة خسرانة آيه؟[١٦]

كذلك نجد الباشكاتب رجلا مصليا وأبًا ودودًا وهو رئيس مكتب سناء يفهمها الوضع بالطريقة نفسها.

ولذلك نجد سناء "البنت القنزوحة بتاعة التراخيص"[١٧] تتحول إلى مرتشية، فى النهاية، وتتحمل وزر الثنائية الأخلاقية التى أصابت كل من حولها، وكان هذا الثنائية وعبأها المرير، يتوازى مع الطفل غير الشرعى لدى عزيزة فى الحرام.

وبذلك لا فرق بين عامل ترحيلة وموظف فى مصلحة حكومية لأن الاثنين – تحت الضرورة – يلجأن إلى فصل الأخلاق عن السلوك ومن هنا تكون "العلة الاقتصادية" هى علة العلل ويتحول "كيس النقود" إلى محرك للعالم وتلتقى عند الحاجة إرادة الشخصية حتى يوضع "الله" و"الشيطان" فى "ثنائية". واحد يقول "لا يعلم الغيب سوى الله يا جماعة، ورد عليه آخر الشيطان شاطر يا جماعة".[١٨] وقس على ذلك ثنائيات: المالك والأجير، المدير والموظف الغرابوة وأهل التفتيش والحرام الصمت وشق الصمت بالجريمة النية الحسنة والعمل الآثم إلخ. ما يجعل منفعة "المال" لقهر ضرورة الفقر عند شخصيات يوسف إدريس فى العيب والحرام تجعل من الرشوة "قيمة استعمالية نفعية" تتجسد، شأنها شأن البضاعة فى أناس أحاد يقومون بالوظيفة نفسها إذ "إن منفعة الشيء تجعله قيمة استعمالية. ولكن هذه المنفعة ليست معلقة فى الهواء، فهى مشروطة بخصائص جسد البضاعة ولا توجد بدون هذا الأخير.[١٩]

وبذلك يرد يوسف إدريس الثنائيات المتضادة فى العلاقات الإنسانية وفى الشخصية إلى هذا العامل الاقتصادى المادى فقط. أى أنه يتعامل مع الإنسان كالبضائع مما يجعله يرد التصرفات والسلوك والانفعالات إلى هذا المبدأ عاجلاً من طاقات الإنسان الذهنية معينًا على التبرير لارتكاب الإثم. وهنا يتحول القانون الاقتصادى إلى ضرورة قاهرة تحتاج إلى من يقهرها.

وهذا ما حدا بأحد الباحثين[٢٠] إلى أن يأخذ على روايات إدريس الإطلاق والتعميم وجعل الأحداث القصصية مبررات للمقولة الأساسية التى لم تتغير عن الضرورة وقهر الضرورة. لذلك فهو يدخل بقانون سابق الى سلوك الشخصية. ولكنا لا

نسى فنية يوسف إدريس وصدقه الفنى وحرصه الشديد على إمتاع العقل والنفس بسرده وقصه ولغته أعنى بالتشكيل الجمالى المتميز الذى يضعه فى مصاف أكبر الكتاب فى عالمنا المعاصر. وهو ما سوف نشير إليه فى الصفحات التالية.

(٤)

ينهزم الإنسان أمام قهر الواقع الاجتماعى، وبصورة مأساوية لم يخفف منها إلا تلك النهاية (الشعبية) التى يمكن أن نجدها فى الحكاية الشعبية أعنى أن تتحول عزيزة (من خلال شجرة الصفصاف التى لم يتبق غيرها من الترحيلة ومن الغرابوة) إلى "رمز شعبى مبارك" إذ كل ما تبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة إلى الآن جانب الخليج الذى لم يغيره الزمن يقال إنها نمت من العود الذى استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها، فطمس فى الطين ونبت وكان أن أصبح تلك الشجرة، وأغرب شيء أن الناس لا يزالون يعتبرونها إلى الآن، شجرة مبروكة وأوراقها لا تزل مشهورة بين نساء المنطقة كدواء أكيد، مجرب لعلاج عدم الحمل).[٣١]

وهى إشارة لسلوك شعبى يحول، اليأس فى القرية إلى أمل بتلك الممارسات الطقوسية وبهذه المعتقدات الشعبية. خاصة وأن رغبة النساء فى الحمل تجعلهن يتباركن بشجرة كانت يومًا غصنًا بين أسنان خاطئة. وبذلك يحول إدريس (الان)، روايته إلى نهايته أسطورية خرافية لا تتناقض بالقطع مع سلوك القرويين فى الحرام "إذ" كما يقول سبنس "فى تعريفه للحكاية الشعبية أنها يمكن أن تكون من أصل أسطورى "وكما يوضح لورد رجلان فى موضع آخر عن الأسطورة "أن الأسطورة جنس حكائى يرتبط بشعيرة هى ما نراه فى نهاية رواية الحرام، أعنى أخذ أوراق الشجرة المبروكة لعلاج عدم الحمل. وهذا يدفعنا لسؤال: هل أراد يوسف إدريس أن يحول رؤيته المأسوية لمصير البطلة إلى نهاية سعيدة كما تنتهى الحكايات الشعبية؟. ليكافئ عزيزة على صبرها؟.

وبالرؤية نفسها – المأساوية الشعبية – يكشف إدريس عن دور صغار العمال فى المصلحة الحكومية كمفتاح للعلاقة بين الراشى والمرتشى "الكبيرين" بل يكشف

تحكمهم فى العلاقات الرسمية. وهو بذلك يكشف عن علاقة طفيلية عبر شرعية تؤدى إلى إثم الرشوة فى العيب وبتبرير شائع، له تاريخ طويل بين الشرائح الاجتماعية والشعبية منها بخاصة لإنجاز الأعمال لدى السلطات حتى تحولت الرشوة لسلوك شعبى تلقائى فى هذا الوضع حيث تتحدد العلاقات من خلال هذه الشريحة الشعبية أيضًا داخل المصلحة الحكومية "ولهذا نقول: إن الكاتب ينظر إلى الجريمة (فى الحرام والعيب) نظرة جماعية إذ يذوب الفرد رغم إخلاصه أو نقائه فى بوتقة الجماعة على الرغم من الخلاف الطبقى القائم بين الثنائيات التى أشرنا إليها من قبل وهنا. "تبدو رؤية العالم حلقة وسيطة بين الطبقة الاجتماعية والأعمال الأدبية فالطبقة تعبر من خلال رؤيتها للعالم، وهذه الرؤية تعبر عن نفسها عبر العمل الأدبى"[٣٣] الذى كتبه يوسف إدريس حسب ما أسميناه من قبل "وجهة النظر فى الرواية" وهى وجهة نظر جماعية لا تعترف بالفرد" وعلى الرغم من أن الكاتب - هنا يحاول أن يكون صوت الجماعة، وإن لم يكن واحدًا منها، فقد وقف فى أن يكون صوتها والناطق باسمها. ولا عجب فى ذلك لأنه ليس شرطًا أن تخرج كل طبقة المثقفين من خلالها منها.

وقد تجلى ذلك فى لغة النصين، حيث التزم الكاتب فى سرده وفى الغالب - بالفصحى وترك مادة الحوار إلى العامية فى النصين. كما توضح من النماذج التى استشهدنا بها - على سبيل المثال من الروايتين "فكانت اللغة ودرجاتها واستعمالاتها انعكاسا أمينًا لهذا الموقف الفكرى.

(٥)

التزم يوسف إدريس بالفصحى فى لغة السرد وهو اتفاق عام، بين الأدباء لأن السرد يمثل صوت المبدع "ولكن فى (الحرام) ملامح خاصة لهذه الفصحى إذ حاول منذ اللحظة الأولى للسرد أن يرهص بالحدث القادم بل بالنهاية المتوقعة. فمن البداية يصف سكون القرية بـ "سكون جليل مهيب تتردد حتى أدق الكائنات فى خدشه "لم يكن يجرؤ على خدشه إلا نصف كرة أبيض كان يغوص فى ماء الترعة "ثم يصف عبد المطلب (مكتشف الطفل الميت: "على بطن الذراع اليمنى وشم فتاة

ممسكة سيفا" [24] فحد تلك الإشارات الرامزة عن (السكون - الخدش - نصف الكرة - الغوص - الفتاة - السيف) وهى تعبيرات دالة على ما سوف يحدث "وهو يخاطبنا برموزها المتوارثة ويحمله موقفه فى شق الصمت (عند بيان الجريمة) والرمز الجنسى لنصف الكرة والغوص ثم أمنيته بفتاة تمسك سيفًا تدافع عن نفسها وعن حياتها "وهى بالقطع تعبيرات رمزية تعطى للسرد أهمية التنبؤ بما سيجرى بطرف خفى لمن يريد التعمق فى هذه اللغة".

.ولا يقف السرد عند هذه الرموز بل نراه فى كل مناسبة واضعًا (الشمس) كميقات للزمان والمكان والحالة فى أكثر من عشرين موضعًا من الرواية (الحرام) منذ نهاية الفصل الأول ص ١١ من الرواية حتى آخرها "مما حولها إلى رمز عام داخل (السرد) يستقطب رغبة الاستيضاح والبيان والإشراق، الذى توازى فى الخاتمة مع التغيرات التى طرأت على عمال الترحيلة وعلى الغرابوة "وقد كانت ملاذ الكاتب فى كثير من المقاطع ليتضاد مع الليل/ المظلم، وكأنه يقول فى كل مناسبة متى تشرق الشمس ويتغير هذا الوضع الظالم.

فإذا ما انتقلنا إلى (الحوار) وجدناه حريصًا فى بعض المواضع على تسمية الأشياء بسمياتها المستعملة فى الحياة العامة. وحتى حين يسجل جملة الحوار فهو حريص على أن يفصح قدر الإمكان، ويحطها كما تلفظ من الشخصية فى الواقع "فعلى سبيل المثال تقول الشخصية:

- الأنفار كلهم (موجودين) يا عرفه؟.

- على الحرام بالثلاثة من بيتى كلهم (موجودين) ص٤ إذ نلاحظ أن كلمة (موجودين) مفارقة لموقعها النحوى الذى يستلزم الرفع ولكن السياق استلزم كسر النحو لتتسق اللغة مع الشخصية فى حين تجده فى (الرد) على السؤال السابق حريصًا على كتابة (بالثلاثة) بالثاء وليس بالتاء).

وقد يفعل العكس أعنى قد يستخدم العامية فى السرد الفصيح لأنها تتسق مع الوصف والحال المطلوبين كما فى قوله "غير أنه حين بربش بعينيه" ص٦، حيث يضع "بربش" فى سياق الوصف مصورة لما يريد.

ويعني ذلك أن يوسف إدريس لا يلتزم الا بقاعدة الصدق مع تصوير الحالة بصرف النظر عن مخالفة النحو أو الصرف اللغوى فى ضبط كلماته معجميا وهى حالة دالة على ما يرنو إليه من واقعية اللغة مع واقعية الشخصية والموقف.

مما يجعلنا نقول أنها لغة يوسف إدريس الخاصة والمميزة لاتجاهه الفكرى ومن ثم اللغوى.

وقد صنع الصنيع نفسه مع لغة (العيب) إذ نراه فى السرد مثلا (وهو فصيح) يستخدم تعبيرًا معكوسًا لا نتوقعه إنما نراه دالا على انقلاب الأوضاع أى: كيف نرى الشك سماعًا إلا عند يوسف: إدريس وفى هذا السياق بالذات يقول فى السرد:

"والشك هذا الشعاع الخفى الذى لا يمكن إذا تسلط أن، تصمد له أقوى الحقائق. "لم يلبث أن أجتاح كل أراء سناء". ص١١٠.

حيث نرى الشك شعاعًا لأنه أخرجها من ضيق الفقر إلى سهولة الحياة بعد الحصول على الرشوة ونلاحظ أيضًا فى هذا السياق العلاقة بين (الشعاع) و(سناء) حيث يعودان إلى دلالة متقاربة للضوء. وهى بلا شك جمل تلقائية مصورة - بدقة - لهذه العلاقة المعكوسة بين (الشك المظلم: الشعاع المنير) و(سناء المضيئة التى تحولت إلى مرتشية خفية كالشك بالضبط).

أما فى الحوار، فهو ينوع بين تراكيب مختلفة - تدل أحيانًا على خصوصية المتحدث إذ ربما تحدد لهجته انتماءه أو بلده، كما فى لغة محمد أفندى:

"هادى نقره يا ولد عمى وهادى نقرة) ص٨١.

وما تحمله من ظلال دلالية عربية مكتوبة بالعامية".

وغير هذه الأمثلة فى العيب والحرام كثيرة لكننا نقف عند الظواهر العامة راصدين لها، وبالطبع فالتفاصيل محشودة بين ثنايا الروايتين.

وفى الختام نقول إن العيب والحرام رواية واحدة مزدوجة دالة على موقف الكاتب من قهر الضرورة، لكنها أيضًا دالة على التشابه التقنى والتوظيفى. ولكننا - أيضًا فى هذا المقال - نقتصر على بيان "العيب والحرام وقهر الضرورة" لأن نصوص يوسف إدريس تحتاج لوقفات متعددة الزوايا والنظرات.

الهـــوامـــش

١- طارق البشرى، الديمقراطية ونظام ٢٣ يوليو، مؤسسة الأبحاث العربية ط أولى، ١٩٨٧، ص٥٧. وقد نقل "البشرى" قول البغدادى من: مذكرات عبد اللطيف البغدادى جـ١ المكتب المصرى الحديث، القاهرة، ١٩٧٧م ص١٢.

٢- يوسف إدريس، الحرام، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٨م، ص١٦٤.

٣- يوسف إدريس، العيب، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، ط١ العدد ١٠٢ القاهرة، ١٩٦٢ ص٧٨.

٤- إنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر فى الرواية المصرية، مجلة فصول جـ٢ ع٢، مارس ١٩٨٢، ص١٠٣.

٥- إدريس، الحرام ص١٠٤.

٦- إدريس، العيب، ص٢٨ - ٢٩.

٧- غالى شكرى، أزمة الجنس فى القصة العربية، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط٣، ١٩٧٨، ص٢٤٦.

٨- نفسه، ص٢٥٢.

٩- الحرام، ص١٠٨.

١٠- العيب، ص٦٣.

١١- العيب، ص١٠٧، ويلاحظ فى هذا السياق أن "الحرام قيمة دينية اجتماعية، فى حين تقتصر قيمة "العيب" على درجة أقل إثمًا من الحرام إذ ترتبط بمواصفات اجتماعية تتفق عليها الجماعة بصورة ضعفية تمثل وعيًا ضمنيًا بمخالفة الجماعة، لذلك فعقابها يرتبط بحرمان الغائب من احترام الجماعة ومودتها فى حين

يرتبط الحرام بأصل أو نص ديني - غالبًا - في الممارسات اليومية للجماعة، لذلك وضع إدريس الحرام للقرية والعيب للمدينة

١٢- الحرام، ص١٤٤.

١٣- العيب، ص٤٧، نلاحظ أنهم سيقرؤن الفاتحة على الاتفاق ص٦٥ مما يؤكد ثنائية السلوك والفكر عند شخصيات النصين.

١٤- الحرام، ص١٠٥.

١٥- العيب، ص٨١.

١٦- العيب، ص٦٣.

١٧- العيب، ص٧٣.

١٨- الحرام، ص٢٨.

١٩- كارل ماركس، رأس المال، مج ١ جـ ١، دار التقدم موسكو ١٩٨٥ ص٥٤.

وانظر في هذا السياق ص٧٢ من الكتاب نفسه حيث يؤكد ماركس "أن البضائع لا تملك قيمة إلا بقدر ما هي تعبير عن الوحدة الاجتماعية عينها، ألا وهي العمل البشري وأن قيمتها يقود - كذلك - طابع اجتماعي، لا أن تصبح مفهومًا لنا أنه لا يمكن لها أن تتجلى إلا من خلال العلاقة الاجتماعية بين بضاعة وأخرى، وفي الحقيقة فإننا ننطلق من القيمة التبادلية أو العلاقة التبادلية للبضائع بغية التعويل على القيمة الكامنة فيها "ومن هنا ينطبق هذا الكلام على العلاقة بين الرشوة (المال) وبين الترخيص في العيب، بصرف النظر عن القيمة الأخلاقية التي بررتها الشخصيات في كل موضع ثم بين (زر البطاطة - الحاجة) وبين الجنس كمقابل نفعي من وجهة نظر ابن قمرين على الرغم من أنه يصرح بذلك بل عبر عنه بسلوكه وهذا ما جعل دور العقل دور المبرر بتأكيد المقولة الاقتصادية السياسية لذلك نستطيع أن نقول إن شخصية سناء شخصية ذهنية مصنوعة في حين تقف شخصية عزيزة طبيعية تلقائية مثلها مثل الطبيعة المفتوحة البدائية أمامها، كما تبدو سناء شخصية مصنوعة مثل حياة المدينة المصنوعة

الملتوية التى استخدمت علمها وثقافتها فى تبرير الجريمة (انظر من ١١٠، ص١١٩، ص١٢٠ من العيب).

٢٠- راجع، فصل فلسفة الحرام عند يوسف إدريس فى المرجع السابق غالى شكرى أزمة الجنس فى القصة العربية.

٢١- يوسف إدريس، نهاية رواية الحرام.

22- LORD RAGLAN THE HERO, NEW AMERICAN LIBRARY, NEWYORK, 1979.

٢٣- جمال شحيد، فى البنيوية التركيبية دار ابن رشد للطباعة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٢، ص٦٧.

٢٤- الحرام، ص٥.

الرواية المعاصرة ومحاكمة التاريخ

محاكمة التاريخ وإدانة الواقع

قراءة لرواية ١٩٥٢

لجميل عطية إبراهيم

استفاد (جميل عطية إبراهيم) من إبداعاته السابقة، فى الغوص إلى أعماق بعيدة فى الشخصيات التى يحللها ويختبرها فى سياق اجتماعى وسياسى. فيحلل بذلك أفقًا تاريخيًا للحاضر، بالارتداد إلى الماضى، تمهيدًا لنقد الحاضر، وتلمس المستقبل. وهو فى هذا السياق، يستخدم الشخصيات النموذج، القادرة على تجاوز حقيقتها الآنية، إلى حقيقة أكثر ديمومة واتساعاً.

فعل جميل عطية إبراهيم ذلك فى أعماله السابقة على روايته الأخيرة (١٩٥٢)، فكانت تمهيدا وتدريبًا فنيًا ظهر تأثيره على تقنية هذه، الرواية المتميزة، لذلك، كانت نتاجاته خلال حقبة ربع القرن الماضى، وهى (الحداد يليق بالأصدقاء)، و(أصيلا)، و(البحر ليس بملآن)، و(النزول إلى البحر)، محاولة جادة للجولان فى التاريخ المصرى الحديث والتدريب على تعمق فى فهم السياسة المصرية.

ثم جاءت روايته (١٩٥٢) تتويجًا لهذا الجولان، فقد حدد (جميل) سنة محددة، و"عزبة" محددة/ وأتخذهما (زمانًا ومكانًا) نموذجين لمصر فى عام ثورة يوليو ١٩٥٢، كذلك اختار شرائح اجتماعية متعددة، ومتوازنة لاختبارها فى مناخ الغليان الذى سبق ثورة يوليو (١٩٥٢)، بل اتخذ من علاقات هذه الشخصيات فى مراتبها الاجتماعية (الهراركية) وسيلة للرجوع بالزمان إلى أول القرن العشرين، والرجوع بالمكان إلى أماكن أوسع تشمل تركيا وإيران وفرنسا وسويسرا ومصر.

وقد حاول الكاتب – وهو من مواليد الجيزة فى ٧ أغسطس ١٩٣٧ – أن يستفيد من فهمه لمسقط رأسه (الجيزة)، ولتاريخ مصر من خلال عزبة عويس باشا، فقد كان دائمًا ما يبدأ الحديث عن تطورات السياسة المصرية، ابتداء من قبول معاهدة (١٩٣٦) حتى رفضها (١٩٥١) على لسان زعيم الأمة مصطفى النحاس، ذلك (لرمز)

الشعبى الذى مثل قطبا لمعاداة القصر فى سياسة التبعية للإنجليز. ومن ثم كانت البداية موفقة فى تتبع عناصر الصراع الاجتماعى والسياسى الشعبى، على مختلف المستويات، ومن ثم أيضًا كان حريق القاهرة نهاية لصراع هـذه العناصر، ونهاية لمشاهد الرواية التى أعقبت مشهد حريق القاهرة، بمشهد قيام حركة الجيش، واختفاء عناصر الصراع الجديد الذى حلت فيه الولايات المتحدة الأمريكية طرفًا بديلا فى توجيه دفة الصراع النهائى ضد الإنجليز، كما يكشف خلافًا واضحًا بين ما قامت الثورة من أجله، وما وصلت إليه من صدام مع القوى الاجتماعية التى ساعدتها - منذ البداية - على تحقيق النصر على عدوها.

وكان من المثير أن تنتهى الرواية بمنشورات ضد قيادة الثورة، وبمشهد ضرب النار فى صحراء مصر الجديدة حيث "أعد طابورا مسلحا لضرب النار فى صحراء مصر الجديدة، وطلب من عباس أبو حميدة أن يسير عدة خطوات، وانطلقت حوله الأعيرة النارية من كل جانب وعباس أبو حميدة يتابع سيره فى ثبات وثقة، وبعده التفت إليه قائلا:

- يا عرفه بك، أنت لن تقتلنى وأنا لن أعترف .. ص٢٦٣ موجهًا الكلام لليوزباشى أنور عرفة، أحد ضباط الأمن.

وتنتهى الرواية بمشهد مطاردة المعارضة السياسية من حركة الجيش، وكأن الأمر لم يتغير، بل كأن الملك والباشوات قد رحلوا ليحل محلهم ضباط فقط، وبذلك يرد المشهد الأخير بمواقفه المتعددة، على المشهد الأول، مشهد (صندوق الدنيا)، وقول العجوز وهو يدير شريط الصور الملونة:

"فصعد الأمير بهريز بن شهرمان، إلى القلعة، فى مائة من الفرسان راكبى الخيول، وقتل السلطان، واستولى على جواريه، وغلمانه وتسلطن مائة عام ص٨.

هنا نجد التوازى (الرمزى) بين ما فعلته شخصيات صندوق الدنيا، وما فعلته حركة الجيش على لسان الكاتب فبعد أن أصطاد (الأمير) القرد المسحور، وخرج مارد من بطنه يطلب من الأمير أن ينقذه من العذاب، أوصاه المارد أن يحصل على مال قارون وكنوزه إذا ذهب إلى القلعة، وقتل السلطان، وتسلطن.

ولهذا يأتي حديث الراوى/ الكاتب بعد ذلك (ومنذ إلغاء المعاهدة) يقول الراوى، وهو يدير صندوق الدنيا: اللى بنى مصر كان فى الأصل فدائى، واصطاد رفعت مصطفى النحاس باشا القرد المسحور .. قال له رفعت الباشا مصطفى النحاس باشا:

- ائتنى بأسلحة لمحاربة الإنجليز، فغاب المارد الجنى قليلا ثم عاد قائلا:

- أتيتك بأسلحة يا رفعة الباشا، فقم إلى القناة وأخرج الإنجليز بإذنه تعالى .. ص٨.

نقول - إذن - إن (جميل عطية إبراهيم) يقدم إلينا رواية مصرية من حيث الزمان والمكان الشخصية، ولكن من زاوية رؤية جدلية معارضة، تنتهى بحركة الجيش، لكنها لا زالت توجه إليها النقدات، فى ظرف، مر فيه ٣٨ سنة على على قيام هذه الثورة/ الحركة، وأبعد كل رجالها عن السلطة.

ونستطيع القول بأن الكاتب يقدم إلينا رواية مزيجًا من الرواية السياسية والتاريخية والرواية الذاتية التى تلتقط نقطة (فى الزمان والمكان والإنسان) لتؤرخ لحياتها الخاصة (١٩٣ - ١٩٥٢ - ١٩٩٠) من خلال تحليل ما يحيط بهذا التاريخ من ملابسات اجتماعية سياسية ونفسية.

(٢)

تزدحم شخصيات هذه الرواية بالشخصيات الممثلة لشرائح اجتماعية متعددة، ممثلة لطبقات شعبية، وأرستقراطية، وطبقات متوسطة بين، وقد أكثر الكاتب من عدد الشخصيات، حتى ازدحمت المشاهد بالأسماء المشاركة فى الحدث، وفى الحوار، فلدينا شخصيات القصر، قصر الملك وقصر عويس باشا، ثم لدينا شخصيات من عزبة عويس باشا: منهم من يعمل فى معيته مباشرة كالموظفين، والأجراء والخدم "ثم لدينا شخصيات الفلاحين وعلى رأسهم عمدة عزبة عويس باشا، وبعض المثقفين، والعقلاء.

ثم هناك من الشخصيات التى تذكر باسمها فقط/ ومنها الشخصيات التى تمثل المحتل الأجنبى، فى صورة جنود الاحتلال وقوادهم ثم أهلهم وذويهم وأصدقائهم.

إننا أمام خريطة معقدة من الشخصيات: بعضها محورى، يقوم بدور جوهرى فى الصراع الدرامى والاجتماعى، وبعضها شخصيات غير محورية، تأتى لبيان مظهر من المظاهر الاجتماعية، أو صفة من الصفات النفسية. وكل هذا يعكس رغبة الكاتب فى التصوير الواقعى، الذى يكاد يمثل كل الشرائح المطلوبة، والموجودة فى آن واحد، ويعكس ذلك قدرة فنية على تحريك كل هذه الشخصيات فى مكان الحدث.

وتبدأ العلاقات الاجتماعية السياسية بـ الملك الذى يحكم البلاد بمساعدة الإنجليز، الذين ورثوا الأتراك فى حكم مصر، فى وقت نمت فيه قوة أجنبية أخرى، تحاول جذب الأرض من تحت أرجل الجميع، وهى القوة الأمريكية، التى لم تكن تجد مكانًا لها فيما بين الحربين إلا عن طريق التشدق بالحريات، وإنشاء جمعيات الصداقة مع الشعوب العربية، والاتفاق مع الباشوات فى تنظيم صفوفهم ليحلوا محل الإنجليز والأتراك جميعًا.

ولهذا كان على الملك - كما توضح الرواية - أن يعمق علاقته بطبقة الباشوات، خاصة الباشوات العسكريين. أصحاب الأملاك الزراعية والمنشآت الصناعية، وأصحاب المشروعات التجارية، وهى الطبقة التى كانت تحاول تملك مصادر الثروة فى البلاد. ولذلك تعمقت الصلات بين الملك فاروق وعويس باشا، فقد كان الملك يزوره طلبًا للاستجمام، وفى الوقت نفسه يقدم الباشا قرابين الصداقة إلى الملك، بامتلاك العزبة وما عليها، والسيطرة على فكرها ونشاطها الاجتماعى. وجعلها عزبة خاضعة لجلالته، ومن هنا كان عليه القضاء على كل الجبهات المعارضة لسياسة الملك. وقد سخر الكاتب من هذه العلاقة بأن جعل هذه العزبة مركزا للنشاط السياسى السرى والمضاد لسلطات الملك والإنجليز. بل خرجت منها القوى الاجتماعية التى ساعدت على الإطاحة به وبجلالته. ثم وقفت هذه القوى ضد

انحراف الثورة عن الخط الذى حلم به المناضلون (عباس ابو حميدة، اوديب ورفاقها فى بقية العزب والقرى والمدن).

ولذا فقد انتهت الرواية بالإطاحة بالملك، وبعويس باشا، ثم كان الهجوم على الثورة، ومحاولة القيام بثورة مضادة، ثم الإطاحة بالثورة المضادة.

ولهذا يصبح قصر الملك ممثلا لقمة السلطة، ويصبح قصر عويس باشا ممثلا لوسائط السلطة فى القرى والمدن، ثم يوضح الكاتب بحسه التاريخى السياسى أن هذه القصور لم تكن كلها منحازة إلى الملك، فقصر عويس باشا (ابن على محمد البكباشى) تتمثل فيه علاقات مختلفة المواقف تجاه القصر الكبير، والصغير، حيث نجد زوج عويس باشا (الأميرة شويكار رفقى خورشيد) ابنة رفقى خورشيد أحد مساعدى الخديو عباس حلمى الثانى، تتصرف كوالدها المحب للشعب المصرى، فهى تتبرع ولكنها فى الوقت نفسه أصيبت بالعقم بعد إنجابها (لجويدان). ثم هى تعانى من هجر عويس باشا لها، فقد انشغل بحب (علية سيف النصر). ثم بحب الإنجليزية (مارجريت سنكلير). ولهذا تتعطش (شويكار) بقلبها لحنان الباشا المشغول عنها مثل تعطش قرية عويس باشا للنور والمياه النقية ومصنع المعلبات، وشفاء نفوسة بنت الشامى من (الجرب)، حتى تتبدل (عتمة) الحياة إلى (النور).

أما ابنته (جويدان)، فهى سليلة هذه الشجرة العسكرية الحاكمة، من ناحية جديها، ولكنها تميل إلى صفات والدها، وجدتها لأبيها، فهى متسلطة مثلهما، مدخنة مثلهما، تعبث بقلوب من يحبها من أبناء الفلاحين، وتسهم إسهام الغرباء فى الحياة، وكأنها واحدة من بنات الإنجليز أو الأمريكيين أو الفرنسيين.

وتشترك (جويدان) مع أبناء الجاليات الأجنبية فى السخرية من المصريين، وجعلهم كفئران التجارب، تقيم عليهم الدراسات والبحوث لكلية الطب حتى تحصل على شهادتها. ويعرض الكاتب علاقة جويدان ببنات الجاليات فى موقف لعبة (الجنس)، وهى وهى عملية الختان وخصاء الرجل المصرى (ص١٥١)، ثم نكتشف (ص١٥٧) أن الأستاذ الإنجليزى يناقشهن "أربع فتيات يغتصبن رجلا ناقص الرجولة... لم تحتمل أعصاب الأميرة جويدان إهانات الأستاذ ماكلين القاسية فيها

هو يتهمها هي وزميلاتها بالفحش، وأين؟ في قصر والدها اللواء عويس. وإذا كان جلد والدها لابن السقا قد أساء إليها وأتلف أعصابها، فها هي توجه إهانات قاسية لها. سخر والدها منها عندما أخبرته بأنها تود تسجيل (أغان شعبية للفلاحين). وحذرها من هذه الدعوات المشبوهة، التي تسعى إلى تقويض أركان المجتمع، ولكنها لم تقتنع برأيه، ودعت زميلاتها إلى العزبة، وقدمت إليهن (أبيس) و(عكاشة) المغنواتي. وها هي ذي النتيجة: عراهن الأستاذ ماكلين، وهربت رفيقتها (جولي) من الحلقة مذعورة وقد اعترفت بشذوذها، و(مارتا) لا يضيرها التصريح بعلاقاتها مع الرجال، و(ميلي) تفخر بتجاربها المثيرة مع الفرسان أقوياء البنية، فلا ينالها إلا فارس حقيقي على ظهر حصان جامح، كل منهن لها نزواتها، فدورها الوحيد هو دور القوادة ..". مثل دور والدها بالنسبة للملك، ومثل دور الملك بالنسبة للإنجليز. وبهذا تخرج (جويدان) صورة أبيها وجدتها، بعيدة عن ملامح أمها وجدها وجدتها لأمها، لذلك تسببت في جلد ابن السقا، من ناحية، وضياع (زهية) من الناحية الأخرى، وهو ما يعني احتقار كل ما هو مصري، وشعبي، ووطني، وهو ما يجعل عويس باشا مثلا يسير خلف (بولي) عند مقابلة الملك (ص٢٩).

لهذا كانت الأميرة شويكار تقوم بدور ثانوي في مشهد (الجب)، في حين تستمر الأميرة جويدان في غيها مع البنات الأجنبيات، أما جدة عويس باشا (فاطمة هانم زادة) فهي واحدة من التركيات، تقوم بتوجيه عويس باشا في صلاته مع القصر (ص٣٧)، وهي تعي التوازنات السياسية القائمة بين أسرة شاه إيران والباب العالي وملك مصر، فهي تعلم أن "هذه السجادة العجمي أخذتها إليها الأميرة فوزية "لما كانت زوجة للشاة، وظلت تزين جدار البهو حتى طلاقها منه"، فرأى زوجها أن يفرشها على الأرض. وقد أيدته جدته فاطمة هانم زادة قائلة: إن الشاة لن يأتي ثانية إلى مصر ليغضب من دوس هديته بالأقدام لكنها في قرارة نفسها كانت تدرك أن إزاحة السجادة عن الجدار ووضعها على الأرض سوف يسعد حلالة الملك فاروق" (ص٣٧)، ويجب أن يرتبط بحماة العرش الإنجليز.

وهذا ما جعل موسى باشا، كالملك فاروق، كجدته فاطمة هانم، يسعى إلى تدمير حزب الوفد، والتغلب على النحاس باشا، وإيقاف حرب القنال، والقضاء على المناضلين، وتشد يد قبضة الحاكم على البلاد، باستخدام البطش السياسي والعسكري. ولذلك فإنه يستخدم (الكرباج) في التعامل (مع جنس مصري فلاح).

أما من يدخل قصر عويس باشا "فهو من قبيل الخدم لهؤلاء السادة والسيدات، وبنية العلاقات داخل القصر" هذا، نموذج لعلاقة قصر الملك بالباشوات. والمصريين عامة.

كذلك تتحكم علاقة الباشا بعلية سيف النصر، ومارجريت سنكلير، في حكم البلاد، وفي تعرية هذا الباشا وبيان ضآلته، مثله مثل الموظفين المقلدين له، كعبد الواحد أفندي (سكرتيره) وهو شاذ ص٣٤. وقطامش كاتب العزبة.

وعلى الجانب الشعبي نرى علاقات الفلاحين والسكان جميعًا، على الطرف الثاني من القصر الذي يفصله "ترعة" عن مساكن العزبة الشعبية. فعلى رأس الفلاحين/ العزبة يقف (العمدة) حمادة أبو جبل، وهو تابع للباشا، مشغول بما يريده الباشا عن واجباته نحو أسرته، وخاصة زوجه التي ضرب (الجرب) بين فخذيها وإبطيها، بل يضاجعها - برغم ذلك - دون التفكير في علاجها، وهو ما أعطى لستهم مسحة رمزية، حيث تتوازى، في هذا السياق، مع (الوطن) المصاب بداء (الاحتلال) تحت إمرة (عمدة - ملك) خاضع مشغول. وزاد من مساحة الرمز هذه أن الكاتب جعل من (عكاشة المغنواتي) البطل الذي سيستشهد في (القنال) معالجًا لستهم، بل جعلها تعالج على يد الدكتورة صباح (أوديت) المناضلة المختبئة من السلطة في عزبة عويس فيما بعد، ويجعلها الوحيدة القادرة على تشخيص مرضها ووصف علاجها.

أما ابن عم ستهم (عباس أبو حميدة) فهو الموازي الرمزي لعباس حلمي الثاني، كما كان والد عويس باشا موازيًا للخديوي عباس حلمي الأول، وعباس أبو حميدة، هو قائد التنظيم السري في عزبة الباشا عويس، والذي قاد تجنيد الرجال لحرب الإنجليز ثم حرب الملك والوقوف ضد انحراف الثورة.

وتبقى شريحة هامشية يقع عليها الظلم أكثر من غيرها، على رأسها (أبو جعفر) شيخ الخفر. فقد كان وسيلة من وسائل السيطرة على العزبة، وفي الوقت نفسه تعبث به رسل القصر، فقد تركه عبد الواحد أفندي، وقطامش. وعكاشة المغنى، "يجرى خلف الكاريته".

وتأتى شخصية السقا الضعيف، وشخصية كرامة المضحى به، ثم زهية التى أعطته نفسها لينسى (الكرباج) وتحمل منه فى لحظة العطاء بينما قلبه معلق بالقصر وجويدان هانم. ولهذا، ليس عجيبًا أن ينتهى بها الأمر إلى الذهاب إلى البندر للعمل مع المناضلة صباح (أوديت) فى عيادتها فى حين يظل كرامة ضائعًا بين طبقته الشعبية، وحبه لأميرة من قصر عويس باشا تحتقره وتكون السبب فى جلده وتمزيق جلده.

وبهذا نجد لدينا دوائر متداخلة، وذات استقلال نسبى فيما بينها دائرة الأرستقراطية السياسية والعسكرية، ودائرة أبناء الفلاحين، ثم دائرة الاحتلال. وقد عرضها الكاتب بمهارة خدمت قضية الصراع الجوهرى الذى يديره منذ بداية الرواية للوصول إلى أسباب الثورة ومبرراتها.

لقد أوضح الصلات الوثيقة بين الأرستقراطية والاحتلال، كما أوضح قدرة الشعب المصرى على أن يختزل داخله مسافات الإحساس بالظلم والغضب الفجائى عند حدث جلل كحريق يناير ١٩٥٢، وكيف احتضن هذا الشعب خلاياه السرية برغم أنف الملك والأرستقراطية. والأجانب، وضباط القسم السياسى المخصوص، الذين أسماهم عويس باشا خطرا وهم (الجيش، والشيوعيون، والإخوان المسلمون).

وكان من الطبيعى أن ينحاز الكاتب لحزب الوفد. ولزعيميه النحاس باشا وفؤاد سراج الدين باشا، تحت مبرر من شعبية الحزب، وقيادته لحرب القنال، ضد المحتل الإنجليزى، ضد رغبة الملك. وهذا ما أشرنا إليه فى البداية. حتى أنه قد أدخل كلا الزعيمين فى سرد صاحب صندوق الدنيا، أى تحولهما لتراث شعبى، امتداد إلى ما كان عليه الأمراء والسلاطين الشعبيون. وقد أضاف الكاتب الصراع

على السلطة بوصفه بعدًا جوهريًا للعبة الملك فى التفرقة بين الأحزاب، لاستمرار تكسير الموجات الشعبية الغاضبة.

كذلك استطاع الكاتب أن يمثل لكل الشرائح والطبقات والعلاقات الاجتماعية التى شكلت البنية السكانية لمصر قبل (١٩٥٢). وأوضح العلاقة بين الطبقات والشرائح، بقدرة روائية أفصحت عن كاتب يتدخل بشكل ملحوظ فى تسيير دفة الصراع الاجتماعى السياسى الآتى دون إغفال السياقات التاريخية للسياسة المصرية.

وقد نجح فى بيان تفتت الشرائح الأرستقراطية، وانقسام بعض شخصياتها على نفسها أحيانًا، كما حدث لعويس باشا، وانقسام بعض شخصياتها على طبقتها، مثل شويكار زوج عويس باشا.

وقد شكلت هذه الشخصيات فى علاقاتها المتعددة والمتفاوتة رؤية الكاتب تجاه ثورة (١٩٥٢)، وقد منح نفسه شرف الانحياز للفقراء، والمناضلين الشعبيين، والوقوف ضد الديكتاتورية والخيانة، وإبان انتماء الحكام إلى ذواتهم، لا إلى مصر، ذلك الوطن/ الشعب.

وبذلك يتجاوز (جميل عطية إبراهيم) ثنائية الفكر، وتجاور طرفيه بل يسعى، وينجح فى ذلك، إلى فهم جدلى لطبيعة الصراع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى فى مصر قبل الثورة. إنه ينفى فكرة الطبقات المستقلة، المصمتة، المنفصلة، وقد نجح فى رصد الحراك الاجتماعى فى تنوعه، وتعدده، من منظور موحد، يتعامل مع المجتمع بما هو جسد عضوى يتفاعل فى كل عناصره.

(٣)

ويمثل المكان بطولة تتوازى مع بطولات (عباس أبو حميدة) وعكاشة المغنواتى، إذ نرى عزبة عويس، النموذج المناضل، ونجد الإسماعيلية، النموذج المقاتل، حيث ندرك للمكان تأثيرًا خاصًا على الشخصيات، فقد برزت بطولة عكاشة بعد اختفائه من العزبة، ووصوله إلى الإسماعيلية، كما أعطت العزبة فى تنظيمها

السري بطولة (لعباس أبو حميدة) ويظهر المكان بوصفه شخصية اعتبارية، تكمل بطولات المناضلين الشعبيين.

وترتبط مشاهد الرواية – في تسلسلها – بهذه الشخصيات. فقد أدار الكاتب (كاميرا) مدققة على المشهد، وقدم في كل مشهد تركيزًا خاصًا على شخصية من الشخصيات، ففي مشاهد العزبة نرى (كاميرا زووم) على عويس باشا، وفي مشاهد القصر نرى التركيز على جويدان، وما حولها من فتيات أجنبيات، وهكذا نجد في الإسماعيلية التركيز على عكاشة مماثلا للتركيز الذي نعاينه في مشاهد الغناء ومعالجة ستهم من الجرب.

وكان من الطبيعي أن يعطي لبلبيس دورًا عسكريًا يجمع بين عويس – رسول الملك فاروق – والضباط الإنجليز، لنرى مشهدًا يصور كمية الذخائر التي فجرت القاهرة بحريقها المدمر (يناير ١٩٥٢م). وكذلك كان من الطبيعي أن يفرد لضباط الثورة المشاهد الأخيرة من الرواية.

هذا، وقد رتب الكاتب النقلات الروائية وحركتها الدرامية في تتابع دقيق، يفضي بعضه إلى البعض الآخر، فهو يبدأ بتصوير عزبة عويس باشا وما يدب عليها من بشر وغير بشر، ثم يصور قصر عويس باشا وما فيه من حركة وعلاقات علنية وسرية، ثم يجمع بين تتابع مشهد خصاء أبيس وجلد كرامة ابن السقا، تمهيدا للدخول إلى مشاهد معركة الإسماعيلية، التي انتهت بمذبحة بلوكات النظام، ولذلك كانت مشاهد نضال الفدائيين في الإسماعيلية مبررة، ومنطقية، أفضت إلى مشاهد حرائق القاهرة، التي نهبت فيها العاصمة ودمرت، وضاع فيها مستقبل الساسة الوفديين. إلا أنه لم ينس أن يضع مشهدا للانتقام الإلهي، باحتراق (سنكلير) حبيبة عويس باشا التي أحرق بنو جلدتها القاهرة، ثم كانت مشاهد الثورة والثورة المضادة، مبررة في تسلسل أحداث الرواية في مجملها.

ونرى هنا أن لكل مكان لدى الكاتب مكانًا نقيضًا أو محاورًا له، حيث العزبة تحاورها القاهرة. وقصر عويس باشا يحاوره قصر الملك، ومعركة بلوكات النظام

وتنظيمات الفدائيين فى الإسماعيلية تتحاور مع بلبيس ومخازن ذخيرتها، ومع القاهرة بحرائقها ودسائسها.

كذلك وازن الكاتب بين مشاهد الأداء السرى للثورة ومشاهد التآمر عليها، ووازن بين نجاح الثورة وإخفاقها فى بعض الأحداث، وهذا ما حقق توازنًا بين تقسيمات المشاهد والأماكن، كما حقق - من قبل - توازنًا فى العلاقات القائمة بين شخصيات الرواية بمختلف سياقاتها.

ويكشف هذا التتابع عن زمن مستقيم وأحادى الجانب، يروى حقبة محددة من زمن الإعداد للثورة، ويعود خلال السياق الروائى إلى الخلف أحيانًا، ليتصل تسلسل الزمان فى اتجاه واحد، برغم الثراء والتنوع اللذين سادا مشاهد الرواية كلها.

ولم يتضح الزمن النفسى إلا فى مشاهد نادرة، أهمها: لحظة انتظار انفجار القنبلة أمام معسكر الإنجليز فى الإسماعيلية، ولحظة إستسلام زهية لكرامة ابن السقا، ولحظة اختباء صباح (الدكتورة أوديت) بين قوم عرفوا حقيقة موقفها. وباستثناء هذه المواقف يتسلسل الزمن تسلسلاً منطقيًا، كما ظهرت المشاهد متتابعة فى اتجاه واحد من قبل.

(٤)

وقد غلب على لغة هذه الرواية اللغة المحافظة، التى تعمل على توصيل الدلالة فى المقام الأول، سواء فى "السرد" أو فى الحوار. وقد حاول الكاتب أن يجعل كل شخصية تنطق بما تنطق به فى مثل هذا السياق أو هذه المواقف فى الحياة. حرصًا منه على صدق الأداء اللغوى، وحرصًا أكبر منه على واقعية الرواية وتاريخيتها، ووثائقيتها.

وقد طاوعته الشخصيات الناطقة بالعربية أو بالعامية أو بالأعجمية. ولكننا لم نلحظ خصوصية للهجة (عزبة عويس)، ولم نجد معجمًا خاصًا بها، إذ كل الكلام يشبه كل كلام يمكن كتابته بلغة أهل القاهرة. فهل رسم الحروف قد أعان الكاتب على هذه اللهجة، أم أعانة قرب هذه العزبة من بندر الجيزة فى هذه الأيام؟!

أما السرد - بعامة - فى هذه الرواية، فقد مثل لغة الراوى الذى يساعد شخصياته على الكلام، بأن يمهد لها الأجواء المناسبة والمداخل المناسبة للحديث. أما الراوى نفسه فقد كان يبدو واضحًا فى معظم الأحوال، وبخاصة حين يكسر إيقاع السرد الذى يجب أن يكتب بالفصحى الأدبية، فيتدخل بوضوح وتعمد ليفسد انسجام المتلقى مع الجملة العربية، بأن يضع كلمة من معجمه اليومى، تنبو عن الاستخدام الفصيح.

فمن البداية يستخدم كلمات مثل (الغتاتة) بمعنى (الغثاثة) فى العربية الفصحى، وبمعنى ثقل الدم فى العامية المصرية، فى سياق فصيح يقول فيه "وبقية الأجراء، فيصمتوا بل زادت الغتاتة وعلت همهمات واحتجاجات" (ص١٣). وواضح هنا القصد والعمد إلى كسر السياق. ويتطرق الكاتب من عامية المعجم إلى عامية التعبير. فللتعبير عن عكاشة المغنواتى يقول: "وهب بلعته الأرض، وغطس" (ص٣٠) أو يقول فى سرده عن السجائر القيمة الجيدة أنها (معتبرة) فى قوله "وأخرج علبة سجائر معتبرة) (ص٣١). ثم نراه يصور حركة العين سريعة الانغلاق والانفتاح بقوله (بيبربش)، إذ يقول: "وأخذت عيناه تبربشان من الدموع" (ص٣٢)، أو يصور حالة التنفس فى الماء بقوله يبقبق، فى وصفه لحالة عكاشة تحت (الدش) بقوله "فيخرج الهواء من فمه ويبقبق كجاموسة" (ص٣٣)، أو حينما يقول عن حدة السمع وتركيزه "وطرطق آذانئ" (ص٦٧).

ويمكن أن نتقبل هذا المعجم حينما لا يكون هناك وسيلة أخرى للتعبير، ففى تقرير الطبيبة عن جرب ستهم يكتب "أكزيما مصاحبة بهرش" (ص٨٠)، أو يصف "حزمة فجل وراور" (ص١٠٢)، وكلها تعبيرات لا محيد عنها فى سياقاتها، ولكنه يحاول أن يعطى المذاق الشعبى للغة السرد، كما أعطاه للغة الحوار.

فالكاتب مصر من البداية على أن يخرج من خلال رؤية شعبية للأدب واللغة والسياسة. ولهذا كانت بداية النص على لسان صاحب صندوق الدنيا، كما امتلأت الرواية فى بعض فصولها بشعر شعبى، أورده الكاتب على لسان عكاشة المغنواتى

(شهيد حرب القنال فيما بعد) ليؤكد شعبية البطل، وبساطة الشهادة، ومن ثم بساطة اللغة.

وبرغم حرص الكاتب على هذه الشعبية، نراه فى الحوار يتحول أحيانًا إلى الفصحى بدون داع لغوى أو نفسى أو اجتماعى، فعلى لسان عباس أبو حميدة المناضل، وهو غاضب من زوجه حينما صرحت بحقيقة صباح:

"البنت دكتورة يا عباس، دكتورة هاربة من البوليس. قال لها فى غضب:
– وقعة أبيك سوداء". (٥٢)

فى حين يستلزم هذا استخدام العامية، المتسقة مع خطاب فلاحة، وعلى لسان مناضل شعبى، وفى لحظة غضب، عكس ما كان الكاتب يفعل فى حالة السرد. وهى لحظات لغوية محيرة لدى جميل عطية إبراهيم. وقد استمرت هذه الحالة، حالة تفصيح الحوار، بدون داع حتى نهاية الرواية. فنراه يقول على لسان صباح الطبيبة المناضلة وهى تخاطب طفلة عباس أبو حميدة – يقول:

"وتأ..ها الصبية ثم جرت عليها قائلة:
– خالة صباح!
وتعلقت بها باكية، وهى تصيح:
– أبى، أين أبى" (ص٢٥٥).

وهى لحظة تكون العامية فيها مطلبًا جوهريًا، وتفسد الفصحى فيها السياق العاطفى التلقائى، بين طفلة ومناضلة تخاطبها بلغة القرية أو لغة الطفولة.

لذلك أرى أن جميل عطية إبراهيم حاول بشعبيته أن يكسر التوقع، ولكن كسر التوقع يجب أن يرتبط بمتطلبات الحوار والسرد.

وأحيانًا يطول منه السرد بلا داع، لأنه يستسلم لتفاصيل اللحظة، ففى ص١٦٨ يستسلم لمذكرات (مارجريت سنكلير) وهى تتحدث عن أنواع القادة من الساسة وقادة الجيوش فى إسهاب، برغم أن السياق محاولة من عويس باشا لقراءة مذكراتها بعد موتها، وكأن الكاتب أراد أن يشرح لنا موقف عويس القائد. ونوع قيادته تمهيدًا للدخول إلى إخفاق مشاريعه العسكرية والسياسية والاقتصادية، التى

بدأت بفوز الضابط المشاغب (محمد نجيب) بانتخابات نادى الضباط، وهذا الإسهاب يلخصه عويس باشا نفسه بعد سطور قليلة فى جملة بسيطة "أنا رجل حرب لا رجل سياسة" ص١٨٥.

فى الوقت نفسه حرم الكاتب على علية سيف النصر أن تستطرد "حول مفهومها للحرية والسلام الاجتماعى، وقوانين تطور المجتمع، والصراع الطبقى "لأنه جعل عويس باشا "فى حالة لا تسمح بمناقشته، ولا تود هى القسوة عليه فى هذه الظروف" (ص١٩٣).

وبعد، فهذه قراءة لرواية (١٩٥٢)، حاولت أن ترى العلاقة بين مقصد الكاتب وعالمه وبين أدوات صنع هذا العالم. ولا شك فى أن الرواية - كغيرها - تتحمل أكثر من رؤية، ويمكن النظر إليها خلال من أكثر من زاوية.

استحضار التاريخ ونقد الواقع

قراءة فى رواية "عاليها سافلها"

لسعيد سالم

(١)

التراث هو كل ما خلفه لنا الأجداد، في كل مستويات الحضارة. والسلوك، وتتواصل من التراث عناصر موروثه، قادرة على أن تسير الحياة فى الواقع المعاصر. وهى - بالطبع - ذات قدرة على امتصاص ما تنجزه حضارة الآخر من منجزات حديثة ومعاصرة، لم تكن حضارتنا بقادرة على انجازه بسبب ظروفها التاريخية، الملائمة لمرحلة خاصة، من مراحل التطور الحضارى المصرى القديم.

وكلما طرأ طارئ، أو جد جديد، ينظر هؤلاء الأبناء إلى طريقة الأسلاف فى التعامل مع ما يحدث، أو ما يشبهه، ومن ثم يستدعى التراث فى عدة مستويات. منها الموازنة والمقارنة بين سلوكين، أو تصرف بين حضارتين.

يحدث ذلك كلما طرأ جديد يستدعى النظر والتأمل، أو حين يعن لنا سؤال، كيف نتصرف الآن؟ كما يحدث ذلك التساؤل فى لحظات الصدام الحضارى، أو لحظة الضياع الحضارى، لحظة الوقوف من أجل حسم الأمور وتحديد المسئولية، ومحاولة الخروج من مأزق العصر. ويشتد التساؤل فى فترات الانتقال بين الأجيال، والدول، والحضارات. وقد فعل الأدباء شعرًا ونثرًا، فعل الاستدعاء، وتحويل التراث إلى قوة مساعدة، تساعد أبناء اليوم على وضع الحلول وتحمل المشاق.

ويعد استدعاء الشخصيات التاريخية من أهم ملامح الاستدعاء الأدبى، لربط الحاضر بالماضى، أو نفى أحدهما عن الآخر فعل ذلك محمد المويلحى فى حديث عيسى بن هشام حيث رأى فى المنام، وحيث جعل يقول على لسان عيسى بن هشام "رأيت فى المنام كأنى فى صحراء الإمام أمشى بين القبور والرجام .. وكنت أحدث نفسى بين تلك القبور وفوق هاتيك الصخور بغرور الإنسان وكبره، وشموخه بمجده، وفخره، واستعظامه لنفسه ونسيانه لرمسه .. وبينا أنا فى هذه المواعظ والعبر، وتلك الخواطر والفكر، أتأمل فى عجائب الحدثان، وأعجب من تقلب الأزمان، مستغرقًا فى بدائع المقدور، مستهديًا للبحث فى أسرار البعث والنشور. إذ برجة عنيفة من

خلفي كادت تقضي بحتفي فالتفت التفاتة المذعور، فرأيت قبرًا إنشق من تلك القبور وقد خرج منه رجل طويل القامة .."[1]

وهو ما يفعله الآن "سعيد سالم" في روايته عاليها واطيها[2] "منذ السطر الأول من هذه الرواية حين يجد نفسه يشاهد" تحت رمال خلدها السكون الأبدي، ترامت صيحات فزع متناثرة أطارت النوم من رفات عيون الزمن[3]. وهو تواز سيتكرر كثيرًا في هذه الرواية بما يجعلنا نرى استدعاء شخصية واحدة في حديث عيسى بن هشام، وعرض حال الأمة المصرية عليه، ليقارن بما مضى، ويقترح حالات الإصلاح اللازمة. توازى مع استدعاء ماض أبعد في التاريخ هو الماضي المصرى المجيد، ماضي الانتصارات والتقدم والتفوق على حضارة البشر قاطبة. بعرض حال الأمة المصرية عليه في كل شئون الوطن. والجديد هنا أن الكاتب يحل نفسه محل عيسى ابن هشام ويستبدل الباشا في حديث عيسى بن هشام الشخصيات المصرية القديمة المجيدة: إخناتون، ورمسيس، خوفو، خفرع، منقرع، إمنمحات، حتشبسوت .. إلخ.

يستدعيهم سعيد سالم، ويأخذهم عبر أرض مصر من صحراء سيناء إلى شارع الهرم، ومن الإسكندرية إلى أهرامات الجيزة المقلوبة على رأسها بفعل فساد حياة أهلها، إذ قلب التاريخ على رأسه. وسيطر عملاق الفساد على هذا الوضع.

وقبل الدخول في تفاصيل تحليل هذه الرواية. وقبل أن نوازن بين ما فعلته وما فعله المويلح، نشير إلى نقطة جوهرية وهي أن استدعاء التراث، له دلالة تاريخية وحضارية ونفسية وفنية في العملين "إذ نلاحظ من خلال تعليقات الراوى (والراوى الضمني في رواية سعيد سالم) المختلفة ومناقشاته مع بعض الأشخاص، أن موقفه من التحولات الطارئة على المجتمع المصرى الجديد، تجسم في التعبير عن طريقتين متكاملتين إحداهما: عملية والأخرى نظرية، تتمثل الطريقة العملية في قيامه بردود فعل محسوسة عبرت عن موقف خاص من الواقع الذي يحيط به. وتتمثل الطريقة النظرية في الآراء التي يبدو مدافعًا عنها وملتزمًا بها"[4] وكأنهما (سعيد والمويلحى) يستدعيان التراث، لبيان الحركة المضادة وبسبب تدهور القيم الأصلية داخل المجتمع المصرى الجديد، بعد إنقضاء دور الحضارة المصرية القديمة.

وتعى - بذلك - الذات نفسها التاريخية والحضارية، لتفيق من حاضر مر. وقد ظهرت وسائل الاستعانة بالماضى، منذ أن دخلت مصر العصر الأوروبى، وأرادت أن تستفيد منه "وبالنسبة للرواية العربية، ومنذ محاولاتها الجنينية فى القرن الماضى أو مطلع هذا القرن - حسبما يرى الدارسون لظهورها - سعت كى تكون مجلى لتلك المساءلة، بما تعنيه من استيحاء لأوروبا وأمريكا فى رواية "سعيد سالم" وللذات القومية. وهكذا تواتر إنتاج الطهطاوى، حسن العطار، على مبارك، أحمد فارس الشدياق، فرح أنطون، سليمان الفيضى، محمد المويلحى ..(*) وامتد هذا العرق حتى سعيد سالم فى روايته عاليها واطيها، مع اختلاف تقنى، ولغوى، وأيديولوجى.

وسعيد سالم أحد قصاصى وروائى مدينة الإسكندرية، تغلب عليه كتابة الرواية. ويقل من نشر القصص القصير. فله روايات "جلامبو ١٩٧٦ "بوابة مورو ١٩٧١ وعمالقة أكتوبر ١٩٧٩، آلهة من طين ١٩٨٥، عاليها واطيها ١٩٨٥/ الشرخ ١٩٨٨، الأزمنة ١٩٩١، الفلوس ١٩٩٣"، وله أيضًا مجموعتان قصصيتان: "قبلة الملكة ١٩٨٧، والموظفون ١٩٩٢". وله تحت الطبع روايتان ومجموعة قصصية. ويلاحظ أنه خلال سبع عشرة سنة قد أنتج لنا ثمانى روايات، ومجموعتين قصصيتين، إلى جوار روايتين ومجموعة قصصية. أى أن مجموع ما كتبه سعيد سالم. عشر روايات وثلاث مجموعات قصصية.

وهو كاتب مكثر له أسلوبه الخاص فى معالجة قضايا رواياته، وقصصه، فقد تزود بمعرفة كبيرة للتاريخ المصرى، فى كل عصوره وهو مزود - أيضًا - برؤية اجتماعية سياسية، تجعل المتابع لأعماله متابعًا للتطور السياسى الاجتماعى لمصر. وتساعده على ذلك قدرة لغوية وتقنية، تمكنه من اللعب بالزمن، الروائى. إذ يتميز بمزج الأزمان والأماكن والشخصيات والحوادث من أجل أن يصل فى نهاية الرواية - إلى فهم عام "للإنسان" فى مكان محدد.

وذلك يجعل المتابع لسعيد سالم مضطرًا للمقارنة والموازنة بين ما يكتب، وما يعتقد أنه من مصادر تكوين هذه الرؤية.. "عاليها سافلها" كما يتضح فى رواياته كلها .. وتظهر مقدرته على السيطرة الكاملة على حركة الشخصية والحـ...

مستويات تاريخية واجتماعية متداخلة ومتمازجة فى أحيان كثيرة. دون أن ننسى الإشارة إلى روح السخرية والفكاهة التى تظهر فى تعليقاته ومن ترتيب المشاهد داخل النص الروائى.

وليس غريبا أن نختار هنا رواية "عاليها واطيها" لتكون نموذجًا لرؤيته الروائية، وطرق قصه .. والرؤية الواضحة لمشكلات الوطن والمواطن. والأخطار التى تحدق بمصر فى هذا الزمان بخاصة.

فقد حدد فى هذه الرواية (طبعها مرتين ١٩٨٥ - ١٩٩٢) البؤرة المبينة لحاضر الحياة المصرية المعاصرة، إذ يتعرض لتواجد الأجانب على الأرض المصرية، وما تعرضت له الأمة المصرية من تأثيرات حضارية معاصرة، تتشابه، مع التأثيرات الحضارية المصرية، وما تعرضت له الأمة المصرية من تأثيرات حضارية معاصرة، تتشابه، مع التأثيرات الحضارية المصرية القديمة على العالم المحيط بها فى الجغرافيا، والتالى لها فى الزمان، ولكن الأحفاد، يختلفون، فأحفاد الفراعنة فشلوا فى استعدال الأهرامات بينما يستفيد أحفاد الحضارة الحديثة من هذا الانقلاب لتسخير هذا الشعب.

وتتجسد البؤرة فى حالة انقلاب الأحوال وعجز الحاضر عن حل معضلات الماضى والحاضر فى الوقت نفسه، إذ من بؤرة رمزية هى "انقلاب الأهرامات فوق روسها" تبدأ الأزمة ولا تنتهى. ويستدعى لها سحر الماضى وقدرة الحاضر، ولا حل لهذا الوضع المقلوب، الأمر الذى يشعر باليأس المتجلى فى صيغة الدعاء والتعجب والسخرية فى عنوان الرواية "عاليها واطيها". وهو عنوان مفتاح ورمز لما تتمحور حوله أحداث الرواية كلها. كما يكشف هذا العنوان عن تعدد الدلالات فيه. وهو تعدد يتوازى مع تعدد مستويات بنية الرواية، حيث يؤدى الكاتب دوره على مستويين بنائيين: التاريخ الأقدم: والتاريخ الأحدث: ليعقد صلة بينهما تضىء للمتابع مناطق النقص فى الواقع وإذا كان الباشا التركى فى حديث عيسى بن هشام ينتقد سيئات الواقع. القديم والجديد، فإنه يدين الباشا أيضًا لأن نظام حكمه هو السبب البعيد فى هذه السيئات، وقد حول سعيد سالم حلم المويلحى الراوى إلى كابوس، إذ انتهت

الرواية دون حل، وأصبح الحل فى رقبة كل الناس، لأن كل الناس مدانون، ف الداخل والخارج، والقديم والمعاصر، وهذه طريقة سعيد سالم فى كل رواياته السابقة لعاليها واطيها أو الملاحقة لها.

(٢)

تقوم بنية الرواية على تتابع ست وخمسين وحدة.. تتتابع تتابعًا زمنيًا، بحيث يأخذ الزمن امتدادا طبيعيا، رغم تداخل زمنى القدماء والمحدثين، بعيدا عن زمن الرواية، حيث يلتقى القرن الحادى والعشرون بمشكلة القرن العشرين، بزمن قديم يتحول فيه القدماء إلى زماننا، محتفظين بقدراتهم الخارقة، فى استدعاء الزمن القديم، بطرق سحرية، تحول الفرات إلى إنسان عاقل حى. بل تخترق زمنيتهم المكان فتستدعى الشخصية من أى مكان فى مصر، لأى مكان فى الوقت نفسه، فقد دبت الحياة فى عالم الموتى الأبدى، وانطلق صوت خارج الزمن وشاهد عليه: أيها الفراعين .. لقد انقلبت أهراماتكم، ومن تحت تراكمات الزمن السحيق خرج الفراعنة إلى مواقعهم حسب الخطة الموضوعة "ص ٧ – ٨، وصارت القاهرة محط أنظارهم، والجيزة بطبيعة الحال.

ثم يأتى تتابع مكانى من سيناء إلى الجيزة، حيث مجد القدماء فى انتصارات الجيش المصرى فى سيناء، وحيث عبقرية المبدع المصرى القديم فى بناء الأهرامات على هذا الشكل، وسوف تنتقل الشخصيات إلى أمريكا ثم تعود إلى مصر.، ويتجول الفراعين بين الأماكن المتعددة فى مصر، وفق خطة معرفة السبب الحقيقى وراء انقلاب الأهرام.

لذلك تتحول الشخصيات الفرعونية إلى شخصيات معاصرة. وتتحول الرموز الدينية الصامتة إلى كائنات حية ناطقة تشارك فى الحل وتحاور الشخصيات الأخرى مثل رمسيس الثانى، حور محب، إخناتون، أمنمحات، حتشبسوت. ويبدأ الكاتب فى وضع رمسيس الثانى المنتصر العسكرى، وإخناتون أول موحد للإله فى التاريخ المكتوب، أما مسئولياتهما، فينزل رمسيس أمام قوات الطوارئ الدولية، وينزلا

إخناتون أمام مجمع الأديان ويكتشف كلاهما تهاوى الأوضاع. فلم يكن أمامهما إلا أن ينزلا إلى الواقع الحى. وبمساعدة: (جنية) من النيل والبحر ..

ويتنكر إخناتون فى زى معاصر ليكتشف فى حارة بندقة بالإسكندرية ص١٦ تهاوى أوضاع الغناء والتمثيل والرقص. فتوجه إلى المثقفين فى العاصمة عله يرى حلا بمساعداتهم. واتجه إخناتون إلى الصحيفة اليومية الكبرى لمقابلة الكاتب والمفكر الكبير حليم حتحوت، قبل يده بمحبة صادقة وقال له بصوت خفيض كمن يفشى سرًا .. ما الذى جاء بك، إلى هنا وفى هذا الزمان؟! أجابه قائلا: الكارثة، تقصد انقلاب الأهرامات؟ وهل هناك كارثة أسوأ منها؟ قال حليم بلهجة تفيض بالإخلاص: إنى أنصحك بالعودة إلى تابوتك، وبأن تنزل به إلى عمق، أبعد من عمقه القديم فى باطن الأرض، ص٢٠.

وهذا ما سوف تتكشف عنه الأحداث. فقد استطاع المفكر والمثقف المصرى (حتحوت) أن يقنع المعاصرين بأن انقلاب الأهرام شىء طبيعى بل أقنع إخناتون بذلك. بل ترك حتشبسوت حاملا منه واستبقاها فى عهد الحفيد الثاث المعاصر، حتى تلد مولودا جديدًا يمكن أن يكون على يد جيله خلاص الأهرامات من الوضع المقلوب. مثلما حدث لأختها المصرية إيزيس وابنها حورس، وهذا ما جعل إخناتون يقتنع بأن الفكر والدين والفن/ إذا لم يقودوا أحفاده إلى حل لمأساتهم المعاصرة، فإنه لا أمل فيهم إلى يوم يبعثون" ص٢٥ – ٢٦.

وقد أوضحت الرواية أن هذه الأقانيم (الفكر والدين والفن) قد تحولت إلى عوامل هدم، على يد قوم لا يفهمونها فهما حقيقيًا.

ويبقى الحل الثانى: حل رمسيس العسكرى، ويساعده هامان الذى نصحه بأن عليه أن يقتل الواقع المعاصر قبل أن يتعامل معه فيقرر أن يستعين بالأسلحة الأمريكية الحديثة فى استعدال الأهرامات. ولما حاول أن يكون غير خاضع لشروط الأمريكان، اعتمد على الأحفاد وخبرتهم لكنهم يكتشفون عملاقًا يمثل الفساد هو قبطان مراد عثمان الذى حول كل جهود الإصلاح إلى عبث ضائع: لأن وراءه مئات من العمالقة الأشرار فى الداخل والخارج.

ورغم القبض على (قبطان) لم يقتل، لأن بنود اتفاق الفراعنة أن يعدلوا المائل المقلوب، لا أن يعاقبوا الأحفاد، ومن ثم ظهرت فكرة اعتقال قبطان ومن على شاكلته، حتى يتم الإصلاح فقبض على رموز فساد الفن والفكر: المطربة سمارة والمطرب محمد ملوخية والصحفى المفكر المثقف حتحوت.

ويتعرض المؤلف لحالة الثقافة فى مصر، ولحالة التعليم والمتعلمين، كما يتعرض لمفاهيم الحالمين بالإصلاح عن طريق التنمية الزراعية، أو القراءة أو الحب. ولم يجد إخناتون أن فكر الشباب قادر على استعدال الأهرامات. ولهذا تحدث الفراعين بقولهم:

"نحن فراعين مصر العظام، قررنا إيفاد الفرعون رمسيس الثانى لدراسة إمكانية استخدام القوة فيما لو فشلت سبلنا القائمة على الوسائل السلمية" ص٤٢.

ولكنه يفشل بوسائله القديمة القائمة على السخرة وعلى جيش هامان. فقرر أن ينزل إلى المدينة (الجيزة) ليقضى سهرة فى شارع الهرم. وهناك أدرك أسبابًا جديدة لعدم القدرة على استعدال الأهرام، إذ "أحس بالتوتر والملل، بدأ يفكر فى الانصراف لشعوره بالوحدة وإحساسه بالاغتراب عن هذا المجتمع" ص٤٥. ولكنه يكتشف إسراف الناس فى اللهو من المصريين والعرب، ثم يلاحظ وجه الشبه بين معظم الحاضرين وبين قبطان مراد عثمان ص٤٧ عملاق الفساد فى مصر. وهنا قرر رمسيس العودة إلى ماضغ اللبان الأمريكى، يطلب المعاونة منه رغم أنف الفراعنة لماضغ اللبان.

ويختم الكاتب الحركة الأولى من الرواية (١ - ١٦) بتسجيل حالة أبى الهول بعد فشل الجميع، وقرار الالتجاء إلى الغريب يقول: "أطلق أبو الهول زعقة صارخة، تردد صداها فى الآفاق بعد انسحاب جيش رمسيس. لم يتبين الفراعنة، كما لم يتبين أحفادهم المعاصرون مغزى هذه الصرخة حتى الآن ص٤٨. ثم تنتقل الرواية (١٧ - ٢٨) إلى فكرة جديدة تساهم فى بيان الحركة الروائية التالية.

يلجأ رمسيس إلى أمريكا، للتفاوض حول المعدات الجديدة، لكنه فى المطار يجد مظاهرة عدائية من اليهود الأمريكيين فى انتظاره، ليذكروه بسخرتهم

فى عهده وعهد ابنه منفتاح. وعند عودته بالمعدات والخبراء، أجرى الوفد الفنى كل مجهوداتـه. لكـن أعلـن الخبـير الأمريكـى فشلـه فـى تحريـك أى جـزء مـن الهـرم باستخدام كل مـا لديـه مـن إمكانيات متطورة تمثل أقصى ما توصلت إليه عبقرية العلماء. ص٥٣ – ٥٤.

وهنا يتوازى لجوء الباشا فى حديث عيسى بـن هشام إلى فرنسا، مع لجـوء رمسيس إلى أمريكا، لأنهما مركزان للحضارة فى عصر كل منـهما .. ولم يعـد أمـام الفراعنة وأحفادهم إلا اللجوء إلى الإبداع والثقافة مـن جديد وعلى لسان حتحوت المثقف الإعلامى الكبير يقرر الكاتب: أن "الأهرام ليست مقلوبة. الأهرام فى وضعها الطبيعى، ما حدث ليس إلا إفرازًا طبيعيا للواقع والواقع نفسه مـا هـو إلا إفراز طبيعى لما يسمى بانقلاب الأهرام. ص٥٧.

وتنتقل الرواية بعد ذلك إلى الواقع من جديـد، فإن طرق الحياة فى مصر هى السبب. فالوعى ضرورى. ولكن الفراعنة الثلاثة يشاهدون التليفزيـون فينـامون، وهذا ضد الوعى المطلوب لاستعدال الأهرام. ولهذا قـرر (خوفو) "بعث رسالة سرية إلى الملكة حتشبسوت يطلب فيها استضافة كبير كبراء الثقافـة بـالقصر الكبير، ثـم استسلم ورفيقاه لليأس باقتناع شديد". ص٦١.

ثم حـاول أن يلتقى بكبار مثقفى مصر فلقى الدكتـور يوسف فخـر الديـن موسى. وعرف منه كيف يعيش حياة يومية تطرده من الحياة، ثم التقى مع رجل الفكر والحرب (على عزيز سهدوم) حيث يبين سهدوم له أن سبب الانقـلاب، اضطـراب الحياة. وهو أن المصريين يخلطون بين ما للقلب وما للعقل، ويميلون الأمور ويطلبون مـن الله أن يعدلها، دون أن يبذلوا فى سبيل ذلك أى مجـهود. ولكـن الشيخوخـة لحقت بهذين المفكرين (للسلم والحرب)، وبهذين المتضادين، المفكر الواعى الشائخ والمسئول الجاهل عن الوعى، يرى الفراعنة ألا أمل، إلا فى تثقيف هذا المسئول وغيره بالقوة، وربط ذلك بالحل الكبير، ثم أعاد الفراعنة فى هذا السياق "حـور محب" للمساهمة، فى وضع حل لهذه المشكلة المعضلة المقلوبة.

وهنا تنتصف الرواية ثم تدخل إلى حركة روائية جديدة. فسوف يستدعى "حور محب" أرواح الزعماء لمحاكمتهم عما فعلوه من أفعال ساعدت على قلب الأهرام. ثم يستدعى أرواح الناس الذين عاشوا فى الفترة ما بين ١٩٥٢ إلى زمن كتابة الرواية هذه. فحاكم عبد الناصر والسادات، وترك مبارك حتى يتم مشروعه. ولكنه أوضح أن الحفيدين الأولين قد وقعا فى أخطاء قاتلة ساهمت فى انقلاب الأهرام، ووجد أن النفاق هو أس هذا الفساد، لأنه يؤدى إلى الكذب والبعد عن الحقيقة.

ثم عرض لنماذج ماتت فى عهد الحفيدين، ورأى أنهما ضحية لهما. فقد وفر الحفيد الأول الطعام ومنع الكلام، ووفر الحفيد الثانى الكلام غير المجدى، ولم يوفر الطعام. وكان على المجلس الفرعونى أن يقابل الأحفاد من الفئات الممثلة للشعب. وفى الوقت نفسه لا يزال المفسدون فى قصر حتشبسوت معتقلين، ولا يزال رمسيس محتاج لماضغ اللبان لا لاستعدال الأهرام فقط، بل لمعرفة مكان حتشبسوت التى اختفت ولا يعلم مكانها إلا الأمريكى بطرقه التكنولوجية المعاصرة.

أما مجلس الفراعنة برئاسة رمسيس فقد قرر تنفيذًا للبند الثانى من قرارتهم الأخيرة: التى خولت السلطات الكاملة لكل فرعون أن يلتقى بأى مواطن فارق الحياة خلال ثلاثين عامًا قبل منتصف عام ١٩٨٢ وأن يسأله المشورة فى كيفية استعدال الأهرامات بعد مناقشته فى أسباب انقلابها. ص١٠٥.

فالتقى حور محب بفانوس أفندى الغلبان الذى فارق الحياة فى نهاية ١٩٥٦م، بعد تلقيه نبأ إستشهاد ابنه فى الحرب خلال عمليات انسحاب الجيش ومن خلاله يعرف مشكلة الغلاء، وإضراب العمال المقنع عن العمل رغم حضورهم إلى مقر عملهم، تعبيرًا عن رفض الظلم. وعرف حور محب سر الرشوة والنفاق، واضطراب الخدمات ثم التقى خوفو بعامل لقى حتفه بين تروس آلته عام ١٩٦٧ بعد أن حقق معه وخصم من راتبه يومين، لأنه رفض التبرع لإزالة آثار العدوان. وعرف خوفو من العامل فهمه لارتفاع قيمة العامل على أصحاب الشهادات الجهلاء، حتى أصبح الأحفاد يستوردون طعامهم من الخارج.

ثم التقى إخناتون بأديب شاب استشهد في حرب أكتوبر (١٩٧٣)، وفوجئ بأنه عاجز عن الكلام. وعرف منه كساد حال الثقافة والنشر في ظل تحول قبطان مراد عثمان إلى نموذج في الحياة.

ثم التقى منقرع بطفل صغير يبكي سوء حظه، لأنه ولد في بلد مقلوبة الأوضاع، يعيش على غذاء الحلم، بعيدًا عن سجن الحرمان، وعرف أن الطفل لا يثق في المستقبل.

واستدعى رمسيس أرواح سباك، ونجار، وبناء، ونقاش، ممثلين للطبقة العاملة الحرفية التي اغتنت في ظل انقلاب الأوضاع، وجد ملامحهم متشابهة، وعقولهم خاوية بسبب عدم التعليم. وهنا قرر اعتقال كبير مسئولي التعليم في القصر الكبير، ورأى المسئول التعليمي الكبير أن الحل في تخفيض المواليد. وهنا استدعى خفرع (طلعت حرب) كبير كبراء الاقتصاد المعاصر، وعلم أن السبب في التدهور هو عدم إيمان الاقتصادي الكبير بطلعت حرب، فأمر باعتقال كبير كبراء الاقتصاد.

وانتقل أمنمحات فاستدعى سيدة عاملة انتحرت في الستينيات، بعد أن استشهد زوجها في حرب اليمن، وترك لها ستة أبناء ذاقت الويل لإطعامهم، وهنا أمر باعتقال كبير كبراء الشعب والذي كان يعرف في زمن سابق بكبير كبراء الأمة، ورشحت هذه السيدة زميلة لها تدعى "مطيعة" لاستكمال الحوار مع أمنمحات.

وتنتهي الرواية وحتشبسوت حامل من حليم حتحوت وسط زحمة قصر الضيافة (المعتقل): "فبكى الطفل الجميل حسرة على ولادته بمصر الحديثة، وأخذ العمال يدخنون الحشيش ويضحكون. حين وقف شاب مثقف يتفرج بحياء شديد على فاترينة للأحذية التي توطأ بها الأرض، أما الأهرامات فما زال عاليها واطيها". ص١٤٩.

وتكتمل الحلقات لتتضح بنية النص الموازي لما هو موجود في مصر المعاصرة بعد معرفة آراء الأقدمين والمعاصرين والأجانب. ويظهر أهمية أن يعتمد المصريون على قوتهم الذاتية وأن يأملوا في المولود القادم لحتشبسوت رمز العزة في

الدولة القديمة. ولحليم حتحوت رمز الفكر والثقافة والعقل المفكر في الدولة المعاصرة، أي أنه سيبني جيل جديد من سلالة القديم والحديث مصر الجديدة.

(٣)

والرواية تقوم على تعدد مستويات الدلالة. فهناك الدلالة المباشرة للأحداث،، وهي دالة على قدرة الفنتازيا على توصيل الحقائق والصدام المباشر بالواقع وهناك الدلالة الرامزة. وهي دالة على موقف الحضارة المصرية القديمة على حالة الحضارة المعاصرة في مصر وفي أمريكا، وهناك الدلالة الضمنية التي تتناص مع حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي. فإن البنية العامة لحديث المويلحي تتوازى مع بنية رواية عاليها واطيها. فقد استدعت البنيتان شخوصًا من الماضي. وهي شخوص غير عربية. واستعرضت هذه الشخصيات كل تفاصيل الحياة اليومية، وحالة المؤسسات في مصر. وقد وازت الروايتان بين ما كنا نملك من عز، وما نحن فيه من تخلف، ثم إنهما لجآ إلى السفر خارج مصر، للتعرف على آخر ما توصلت إليه الحضارة المتقدمة (فرنسا - أمريكا). وقد أصرت الشخصيات المستدعاة - في النهاية - على مثالب الحضارة المتقدمة. ورأت ضرورة الاستفادة من أفضل ما رأينا في التراث وفي الحضارة المعاصرة في إنشاء مجتمع جديد.

ولغة هذه الرواية، لغة واضحة سهلة التركيب مباشرة أحيانًا. وتقول ما توده بالضبط دون زيادة، داخل الجملة الواحدة، ولكنها في بعض المواضع تكرر جملا، إذ تحولت بعض الجمل إلى لازمة قولية، وتتحول بعض العبارات إلى زخرفة قولية في بعض المواضع مثال التعقيبات القصيرة التي تأخذ رقمًا مستقلا داخل الوحدات. أذكر هنا - على سبيل المثال - الوحدات (٣١) الوحدات (٢٣) الوحدة (٤٥).

"قبل أن تلملم الشمس أطرافها منسحبة وراء البحر الفسيح. هفهفت في الجو نسمات راقصة بلحن الجنيات الساجدات، ومع إختفاء القرص الدموي انبعث الماضي السحيق من أغواره البعيدة مخيمًا على أرواح الفراعنة الثلاثة، وعبقت رائحته بشجن التاريخ فقالوا: كان وكان وكان. أما الحاضر فقد أجمعوا بالحواس والظنون أنه عديم اللون والطعم والرائحة. فماذا عن المستقبل؟!.

وهى فقرة كاملة تحمل فى أحد مستوياتها الرسالة المنبثة إلى المتلقى، وتشرح وجهة نظر الكاتب فى هذه القضية، وقد اضطر الكاتب، أن ينبش قبور الموتى، وأن يزيل عنهم القداسة أو الخوف، بل يعرى التاريخ، ويكشف عن مساوئ الذات والآخر من أجل الوصول إلى غد أفضل..

هــوامــش القـــراءة

١ - سعيد سالم، عاليها واطيها، دار ومطابع المستقبل الفجالة، والإسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.

٢- محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى ابن هشام، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس الطبعة الثانية، ١٩٨٢.

٣- محمد المويلحى، حديث عيسى بن هشام، دار الشعب، بدون تاريخ.

٤- نبيل سالم، وعى الذات والعالم، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

"ثلاثية القهر"

دراسة فى الرواية المعاصرة

(١)

يمثل (القهر) عائقا ضد (الحرية) الإنسانية النسبية. وليس القهر مجرد حرمان من الحرية بل هو وصف لسلب الإرادة أو تعليقها لفترة أو لمدة طويلة. والقهر أنواع: يبدأ (بقهر الاحتياج) الذى يسبب (الهجرة) من الوطن إلى مناطق ثرية تستطيع أن تلبى احتياجات الإنسان. وهذه الهجرة عائق مؤقت لحرية الإنسان حتى يعود وقد حصل على ما يريد، فقهر القهر الاقتصادى. ومثال ذلك ما حدث لبطل رواية "إبراهيم عبد المجيد" "البلدة الأخرى". وهذا هو القهر الأول.

والقهر الثانى؛ قهر (الحرب) التى تعطل إرادة الإنسان لفترة ترتبط بطول الحرب أو قصرها. وإن كانت الحرب لتعطى الإنسان طاقة عالية للتخلص من هذا القهر، المرتبط بقهر الآخر، الغريب، أو الآخر العدو. وتسبب الحرب لذلك قهرا للمجتمع كله، أفرادا ومؤسسات، بما تسببه من حرمان، وفقد للحرية، وتسخير للطاقات حتى يتخلص المجتمع من الأحزان. حتى إذا جاء (النصر) وانمحت (الهزيمة) عادت الحرية وعادت الإرادة، وقهر القهر كما حدث لبطل "أحزان صيف منسية" لشمس الدين موسى.

والقهر الثالث، هو قهر (الموت) الذى لا يصمد أمامه أحد. فهو قهر للجسد بتحويله إلى تراب، وقهر للروح بمفارقتها هذا الجسد. ولكن يقهر الموت بتفهمه، والتعامل مع الموت على أنه انتقال للروح إلى عالم آخر لأنها لا تفنى. كما يتعامل الكاتب عبد الحكيم قاسم مع الموت فى روايته "طرف من خبر الآخرة" التى يعالج فيها مسألة قهر الموت بالوعى بما يجرى فيه وما يجرى بعده كما حدث لبطل هذه الرواية بخاصة. وكما يحدث فى "أصوات" وفى "مجنون الحكم".

وهذه الروايات تمثل ثلاثة أنواع من القهر النفسى والاجتماعى والروحى، لذلك يعرض المؤلفون لتأثيرات كل قهر على حدة. وهناك بلا شك روايات أخرى تمثل تجليات أخرى لقهر النفس الإنسانية، سنشير إليها إشارات داخل هذا البحث

مثلما حدث مع بطل "أصوات" لسليمان فياض، وقهر (القتل) كما يحدث في رواية الكاتب المغربي سالم حميش، وهي رواية "مجنون الحكم" إلى جانب القتل النفسي بسبب الحرب وبسبب الحاجة الاقتصادية. ومن ثمَّ يقهر القهر، بقهر الضرورة: الاقتصادية والنفسية والعسكرية، والروحية.

ويعني هذا أن علاقة (الأنا) (بالآخر) تظهر في علاقات كثيرة في الحياة والموت. وتأخذ الرواية في تحليل هذه العلاقة على مستويات كثيرة. كما سنلمح من خلال تحليل هذه النصوص.

(٢)

الحرية تعني قدرة الإرادة الإنسانية على الفعل أو تخيل الفعل وتصميمه، بوازع نفسي واجتماعي، ولا يقلل من هذه الحرية إلا أن تكون ردَّ فعل، أو فعلا منعكسًا، يجبر فيه الإنسان على فعله، إذ يسقط عنصر اختيار الفعل كما يسقط عنصر التعرف على البواعث لترك العمل لا لتنفيذه. فقد "اصطلح التقليد الفلسفي على تعريف الحرية بأنها اختيار الفعل عن روية مع استطاعة عدم اختياره، أو استطاعة اختيار ضده"[1]. ويدخل مفهوم الحرية هنا إلى منطقة نفي القهر والضرورة لصالح "الحرية". وتظهر الحرية هنا على أنها سلوك شبه تلقائي، يخضع للإرادة والرغبة كما يتأثر بمجموعة المواضعات الاجتماعية، والتكوينات النفسية.

ولكننا نأخذ في الحسبان: "أن الصلة وثيقة بين الداخل والخارج، فإن الإنسان لا يخرج من ذاته ولكنه لا يلبث أن يعود إليها، وهو لا يحقق أفعاله في العالم الخارجي إلا لكي يزيد من خصب حياته الباطنية. ونحن حين نستعمل حريتنا، فإننا نحقق وجودنا الضمني في العالم الواقعي، وبذلك نوجد رابطة بين الداخل والخارج، ونحول (الإمكانية) إلى (فعل). ومعنى هذا أن "الفعل" هو الذي يحطم وحدة "الذات" أو عزلة (الأنا) لأنه ينفذ بها إلى صميم العالم الخارجي، فيحقق بينها وبين الكون ضربًا من الألفة أو التوافق"[2] ينفي اغترابها من ناحية، ويقهر الضرورة من الناحية الأخرى.

ولا شك فى أن معرفتنا بالدوافع النفسية، والظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة بهذا الإنسان، يمكن أن تعرفنا على أهدافه وأغراضه، ولا شك فى أن التعرف على طريقة تفكيره تمكنا من القدرة على التنبؤ المستقبلى بسلوكه حين نفترض موقفًا محددًا، ذا خصائص مميزة.

وهذا ما يفعله الآخر، تجاه الأنا. وهنا تنشأ علاقة الأنا بالآخر وفق قانون نفسى/ اجتماعى/ عقلى، يمكن لأحد طرفى هذه الثنائية من السيطرة على الآخر، أو دفعه نحو سلوك ليس من عاداته أو سلوكه المعتاد. وبالتالى ينشأ نوع من "القهر" المقنع، لا تتجاوزه "الأنا" إلا إذا وعت نفسها جيدًا، وتعرفت على دوافع سلوكها. ويلاحظ هذا الأمر فى الأفراد والجماعات التى تكون الغريزة والشعور بالنقص أمام الآخر جزءًا رئيسيًا فى تفكيرها وسلوكها. ويتسم سلوكها وفعلها - بناء على ذلك - بتلقائية، يخضع بسببها لمطالب الآخر، وتضيع - بسبب ذلك - حرية الاختيار. والصدق مع النفس، والاتساق مع القدرات الحقيقية للإنسان.

نحن أمام "الحرية" و"قهر الحرية"، أمام "الحرية" و"نقد الحرية". نحن أمام الإنسان الفرد فى مواجهة الجماعة ثم أمام "الجماعة" وهى تواجه "الفرد". يحاول كلاهما قهر الآخر، وإخضاعه لأهوائه ومطالبه. نحن أمام "الآخر = حامد" وهو آتٍ من الغرب "الآخر بالنسبة للجماعة" مع زوج "سيمون = الآخر النسوى" ليمثلا نموذج قهر غير مباشر على سلوك "الأنا الفردى والجمعى" فى رواية "أصوات" لسليمان فياض.[3]

نحن أمام "الغريب" فى "البلدة الصحراوية" والآخر، يضغط عليه، ويستعبده بنظام "الكفيل" والعمل حتى الذوبان فى حرارة قيظ الصحراء، وبإغراقه فى تفاصيل لا تنتهى من القسوة والمهانة، حتى تتمحور الأنا حول نفسها ثم تتخلص من هذا كله بالانسحاب بعيدا عن "الآخر" أملا فى "البلدة الأخرى" كما يحبها الكاتب "إبراهيم عبد المجيد" فى روايته الطويلة "البلدة الأخرى".[4]

ونجد أنفسنا فى عالم ثالث يعود إلى القرن الرابع الهجرى حيث الحاكم بأمر الله، يحكم مصر، وفق ظروف خاصة، فهو مريض نفسيًا، وهو ذو مذهب فاطمى

يختلف عن المذهب السنى فى مصر، وهو القاهر المذبذب الذى يمثل "الأنا المتسلطة" عبر كهنوت الفاطميين وتأليه الحاكم وعصمته. بل يمثل فى الوقت نفسه "الآخر" القاهر بالنسبة للمصريين. ونجد الآخر وهو يحاول الحياة على حساب موت الآخرين الأمر الذى خلق ثنائية المقاومة الذاتية ضده. إذ نجد فى رواية "جنون الحكم"[٥] لسالم حميش المغربى الجنسية هذه المعالجة السياسية النفسية الفنية لجنون السلطة، وتسلط الأنا على الآخر. ومقاومة الآخر المزدوجة بالسلب والنكت والبطاقات والتحايل، ثم بالثورة والتمرد والتخريب والقتل. وقد انتصر الكاتب بالطبع للمقهورين من القاهر، بالقتل كما حدث فى التاريخ.

ولهذا نجد تدرجًا فى علاقة "الأنا بالآخر" فى هذه الروايات الثلاثة، حيث نجد: الآخر النموذج القاهر بتفوقه الحضارى يسقط صريع "التخلف الحضارى" لدى سليمان فياض فى رواية أصوات، ونجد الآخر القاهر بتخلفه وسطوة ثروته، يقهر أنا الراوى البطل، ويدفعه للانسحاب إلى "الأنا" بحثًا عن بلدة أخرى ربما تكون طيبة المال، لدى إبراهيم عبد المجيد فى روايته "البلدة الأخرى". ونجد الآخر القاهر بسلطان الحكم والثروة والنسب وبوساوسه وتقلباته النفسية والمزاجية التى يترتب عليها مزيدا من القهر للجموع المغلوبة على أمرها باسم الدين وباسم الحكم الإلهى، حتى يفيض الغضب لدى العامة ويثورون لتحصل الأنا على حريتها، ثم يأتى الفرج من لدن شريحة القاهرة، حيث (ست الملك) تدبر لأخيها موتًا حاسمًا يخلص الحكم والشعب من ظلمه بعد أن فشل المقاتلون فى ذلك. وهذا ما دعى سالم حميش إلى أن ينهى روايته "مجنون الحكم" نهاية سعيدة يستمتع فيها المصريون بكل ما يعوض أنفسهم عما سلبه الآخر القاهر الحاكم بأمر الله المصاب بقهر "المالنغوليا" والتشويش العقلى والنفسى.

نحن أمام الآخر القاهر بتفوقه الحضارى، ثم ثروته، ثم بسلطان الحكم. وأمام الأنا الغريزية المتخلفة الفقيرة، والأنا الواعية الفقيرة، ثم الأنا المستسلمة الموتورة، وهى أنا تنتصر دائما بالسلب والهروب والخوف، فتقتل الآخر عن جهل أو

تنسحب من أرضه ومملكته، أو تذوب في السلب والضحك والمرارة ثم بترك النفس على سواها.

ونرى في "أحزان صيف منسية"[6] الواقع كله مقهورًا بظلام النكسة، وتفكك الشخصيات. بل نرى الشخصيات وهي تنحدر بين نقيضين: الأول: الحرية، ومتطلباتها، التي كانت هدفًا لكل شباب هذه الرواية. والثاني العبودية أو القهر بالخضوع للواقع المهزوم، والتخلي عن الطموح الشخصي، لأن طموح الوطن كله، مؤجل حتى تزال التأثيرات السلبية التي يفرضها الزيف والملق والظلم.

وهنا سنلاحظ – في التحليل – أن الانهيار النفسي يتوازى مع الانهيار العام للواقع المحيط به. الأمر الذي انتهى بالبطل إلى الضياع بلا هدف حتى يقهر الوطن هزيمته، وينتصر على السلبيات والفساد. وهذا ما أشار إليه الكاتب. وكان يحتاج لتكملة أخرى للرواية لنرى آثار (قهر العدو) وانتصار أكتوبر على هذا البطل الذي كان يوما ما مناضلا ضد القهر.

ويعالج عبد الحكيم قاسم في "طرف من خبر الآخرة"[7] مسألة حرية الإنسان. ويوضح الكاتب – في هذه الرواية أن القهر يأتي من مفهومنا عن الموت، وعن الآخرة. وهو يحاول أن يحرر الإنسان من قهر الموت، بالفهم والوعي لما يحدث له.

ومن هنا يدين تحول الرسالات أو الحكمة إلى وسيلة لقهر الإنسان، وسلبه حريته بتخويفه، والسيطرة عليه. إنه يطمح في هذه الرواية إلى أن يوضح العلاقة بين قهر الموت للجسد، وقهر الروح للخوف من المصير المحتوم بعد الموت.

وتتخذ كل رواية من الروايات الخمس تقنية خاصة ولغة خاصة. أي تأخذ كل رواية شكلا خاصا يتناسب مع رؤية المبدع، ووجهة نظره. فتأخذ رواية أصوات (تقنية الأصوات) المتعددة التي تروي القصة من وجهة نظر كل صوت فيها.

وتأخذ رواية "البلدة الأخرى" تقنية الراوي السّارد. الذي يمزج بين الرواية السردية الذاتية والرواية السردية الموضوعية. إذ الكاتب راو، وبطل في آن واحد.

فى الوقت الذى تهرب فيه رواية مجنون الحكم إلى التراث الفاطمى المشترك بين المغرب ومصر. ليعالج الكاتب المغربى موضوعا تدور أحداثه فى مصر - فيعتمد التراث جوهرًا لتجربته الروائية.

بينما يأخذ شمس الدين موسى تقنية الاسترجاع، والغوص فى نفس البطل وغيره من الشخصيات للتعرف على ما فى داخل الإنسان المقهور.

ويتميز عبد الحكيم قاسم عن هؤلاء جميعًا باتخاذ تقنية "المسرواية" لكتابة هذا الموضوع الشائك وليتمكن من السرد والتحليل من ناحية، ويتمكن من الناحية الثانية من إجراء حوار الملكين مع الميت، فى جو شغيف يتناسب مع الجو الروحى المقدس.

وسوف تعالج كل رواية على حدة لنرى العلاقة بين موضوع وهدف الرسالة والخطاب الروائى، وبين شكل الرواية وتقنياتها ولغتها.

(٣)

يمكن أن نطلق على العلاقة بين طرفى الصراع فى رواية أصوات لسليمان فياض، أنها "أنا الآخر" أعنى الأنا المستلبة للآخر، بفعل مشاعر النقص وحقيقته أمام حقيقة تفوقه وتقدمه، الأمر الذى جعل سلوك أهل قرية (الدراويش) جميعًا رد فعل منعكس يلبى رغبات الآخر حتى تتلائم الذات الناقصة مع الآخر المكتمل، لأنهم تحولوا بفعل نشاط غريزى "مقلد" و"منافق" و"كاذب" إلى قرية "نظيفة" و"منظمة" و"مضيئة" و"هادئة" تلبية لرغبة الآخر، لا لاحتياجهم هم إلى هذه الأشياء. ولهذا حينما رحل الآخر، بل قبل أن يرحل، عادت قرية الدراويش إلى ما كانت عليه من تخلف.

فالآخر يحرك الأنا نحو الأفضل، لكنَّ الأنا لا تتغير بل تعود إلى ما كانت عليه غريزيًا واجتماعيًا. وهى عالمة بهذه الحقيقة. وتتحول كل هذه المكبوتات إلى ثأر غريزى هو الآخر، تمثل فى قهر الآخر المتحضر بشروط الأنا المتخلفة. إن الأنا المتخلفة لم تتحمل الصمت الدائم أمام قاهرها، وتمثل ذلك فى أكثر العناصر ميلا

إلى الغريزة "المرأة" التى قتلت "الآخر المرأة) بحجة النظافة والتدين، وهما الموضوعان اللذان أثارهما الآخر فى نفوس "الأنا الجمعى" فسال الدم غزيرا وماتت سيمون الجميلة الرشيقة التى شغلت الرجال والنساء والشبان والأطفال على السواء. فلما لم يستطع الأنا الجمعى استيعاب الآخر تقيئ التقليد، وأنكر خصوصية الآخر - لأنه لا يحترم خصوصية نفسه بالقطع - وعاد إلى الذات إلى الأنا العميق ليرتد إلى حقيقة الغريزة بقتل النموذج المسبب لإحباط الذات، بينما نجا "حامد" (الآخر المشترك) بين الآخر الغريب والآخر القريب.

لقد نسى الأنا المقهور كل المواضعات الإجتماعية، نسى العالم الخارجى، وتشرنق حول نفسه ورغباتها ونفذ سلوكًا غريزيًا بلا روية، فسقطت عنه صفة الحرية، لأنها أنا ضعيفة أمام عقلها، مستسلمة لهواها ولهواجسها.

ولم يكن "المأمور" حرًا فى سلوكه وفعله، بل كان مقيدا برغباته وبمنافع يأملها، وهذا ما جعله فى نهاية الرواية يرتد إلى الفعل الغريزى نفسه، فينسب الموت لأزمة قلبية حادة، لا إلى (موسى) القابلة وتكتل نساء الدراويش لختان امرأة فرنسية مسيحية.

ولم يكن سلوك "أحمد" سلوك الأحرار حين نظم بيته وأعاد طلاءه، بفعل ألفى جنيه من حامد إليه. ولم يكن حرًا حين يقلق بالآخر المختلف عن زوجه زينب. كذلك كان سلوك العمدة باستثناء سلوك ابن المنسى لأنه ثقف الفرنسية وآدابها وعرف سلوك الآخر واحترامه ولم يستسلم لغريزته، وبالتالى لم يقهره الآخر.

وحينما نستمع إلى مقولة المأمور، وهو يعد القرية ندرك شكلية الإجراءات التى اتخذها، وأن عمق التغير مرتبط بقدوم الوافد الغريب. يقول المأمور، وهو السلطة القادرة على تنفيذ ما تراه:

"قلت للجميع إنه لابد أن تظهر الدراويش بالمظهر اللائق بها وبالديار المصرية. ووافقونى على ذلك، وأخذنا، طوال أسبوعين فى تهذيب حشائش القنوات، وترميم جسورها (فقد ترغب الست سيمون فى أن تتمشى عليها فى العصارى) .. لكى تبدو الدراويش لسيمون وكأنها مضاءة فى كل الليالى من سنوات

بعيدة ../ .. ولم تخل أحاديثنا من حكايات مختلفة عن بلاد سيمون الفرنسية". ص٢٢ – ٢٣.

ولهذا نجد ختام الرواية على لسان المأمور والطبيب يلخص هذا الموت/ القهر/ التقليد/ الغريزة/ الضرورة يقول المأمور بعد معاينة الجثة ومعرفة القاتلة: "قررت أنه لا ينبغي أن تفلت من العقاب. مهما كان سببه المعلن. وأخذت الطبيب جانبًا، وكانت الصالة خالية، ليس فيها من أحد سوى: أنا، وهو، والضابط المعاون. وجلسنا. فكرت في المحنة الأليمة التي سوف يواجهها حامد غدا، ابتداء من غد، إن بقي في الدراويش، إن هرب عائدا إلى باريس فكرت أن سيمون قد ماتت، وأن الطبيب يعرف جيدا معرفته بالحياة قلت له هامسًا:

– قل لي ما سبب الموت الحقيقي؟

كان الطبيب شاردا. فقال لي باضطراب والدهشة مرتسمة على وجهه: نعم. آه .. موتنا، أم موتها؟!." ص١٢٠.

إنه الموت، فقدان الحرية، وفقدان الاختيار، حين تتحول كل الأشياء إلى شكليات لمجاملة الآخر. وهنا يكون الموت رمزًا لفقد الحرية مثله مثل التقليد وثنائية الفعل واضطرابه، ولهذا كانت إجابة الطبيب شافية موتنا نحن الغريزيين أم الموت الفيزيقي لمن يتمتعون بالحرية؟!

(٤)

ويضعنا إبراهيم عبد المجيد في روايته "البلدة الأخرى" من البداية حتى النهاية في مقلاة الاختيار والتقلب منذ أن انفتح باب الطائرة على الصمت والقيظ والشاب الذي لم يسترح له طوال الرواية حتى قررت الطائرة نفسها الإقلاع إلى أرض الوطن من جديد.

وكما وضعنا سليمان فياض في قرية واغلق علينا، حاصرنا إبراهيم عبد المجيد بشقة راحته مع زملائه (الاستراحة) وبالمستشفى، وجعل المجتمع كله هذا المستشفى الذي اكتشفنا من خلاله قهر هذا الواقع على رقاب الناس، واستسلام الأنا

لقهر الآخر، لأنها غريبة، ولكنه يصنع تعاطفًا إنسانيًا بين المقهورين من الجنسيات المتعددة التى تساهم فى تمدين هذا الواقع. ويعرض لنا الآخر قابضًا بالسلطة وبحق موروث، وبشرطة وتقاليد وقوانين تساعد كلها على انتفاء إنسانية الإنسان، ويعرض علينا نماذج لا تنتهى من هذه القيود، ومن هذه الإحباطات والاضطهادات التى سببها الآخر.

أى تحقق رواية إبراهيم عبد المجيد "البلدة الأخرى" هذه المقولة. "قهر الأنا" ثم قهر القهر" بوعى الأنا بشروط قهرها، ووسائل قهر الآخر لها، ومن ثم بالانسحاب من أرضه التى يملك قانون الحركة عليها، والعودة إلى وحدة الأنا، وكسر اغترابها، وعودتها إلى أرضها الخاصة لتعيش وفق الظروف التى هربت منها - لتقهرها - فقهرها الآخر بشروط أقصى وأقسى من شروط الوطن.

نحن أمام "الغريب" فى "البلدة الصحراوية" حيث "الآخر" يملك الثروة التى تقهر ضرورة الفقر والحاجة الاقتصادية وتنفى ضغوط الأسرة وتفى بمتطلباتها، فى عالم متغير، وقاس. وحيث يتلقفه الآخر بقانون الآخر فيستعبده وكأنه باع نفسه وفقد هويته، بالعمل حتى الذوبان فى حرارة الصحراء، وبدخولها فى تفاصيل يومية لا تنتهى، حين يعرض الآخر مشاهد من تسلطه ونفاذ شروطه وقانونه فى هذه الذوات الغريبة.

فنراه يعرض مشاهد الجلد وقطع اليد والتشهير. وليس غريبًا أن تنفر الأنا مما لم تتعود عليه. فتخلص من كل ذلك بالانسحاب بعيدًا عن الآخر، وأملا فى بلدة أخرى تمثل البلدة "الحلم" التى لا تفتقد فيها حريتها.

لهذا يضعنا إبراهيم عبد المجيد فى "البلدة الأخرى" ليحقق هذه المفارقة وهو يخاطبنا خطابا روائيًا. إذ يؤكد - من العنوان حتى النهاية - مفارقة ثنائية بين البلدة هنا، والبلدة الأخرى هناك. ويشعر العنوان - بالطبع - بالخلافات الواضحة بين بلد الأنا وبلد الآخر/ الأخرى. وهى البلدة التى كان يمكن - إذا تعدلت شروط الحياة - أن تكون هى بلدة الأنا.

فمنذ أن تحدث الكاتب بلسان الأنا الروائية حتى نهاية الرواية ونحن نتقلب معه على مقلاة الاختيار، والرفض الباطنى لكل ما يراه، وتراه الذات منذ "أن انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت. شيء نادر أن تشعر فى ظهرك بهواء المكيف بينما صدرك ووجهك يقابلان الشمس وأنت بعد لم تفارق باب الطائرة، لكن الذى خلفى دفعنى برفق نحو أول خطوة؛ ص٩. وهو إذ يقابل الشمس والآخر، يفقد منذ اللحظة الأولى اختياره، فيخطو أول خطوة بدفع الآخر الخلفى.

وهذا ما عبر عنه - بعد سطور قليلة بقوله: "تقدم يا ولد. زعق فى أحد الجنود، أدركت أن الدين أمامى دخلوا الصالة، وأنى نمت واقفًا فى الطابور .. ما الذى يجعلنى أنفر من هذا الشاب." ص١٠. وهو القول الكاشف عن سير العلاقة - فيما بعد - بين هذه البلدة المتمثلة فى الجندى والشاب الذى لم يحبه وينفر منه. لكننا ندرك إلى أى حد يقوم "الآخر" بتوجيه "الأنا" التى نامت منذ بداية الرواية وأيقظها الجندى الغليظ.

هى أنا قهرت فى بلدها، ثم تبدأ رحلة القهر الثانية، ثم تكتشف أن قهر بلدها أفضل فتعود إلى قهر الوطن (الفقر). وهذا ما فعله بطل وراوى هذه الرواية "إسماعيل خضر موسى" السكندرى المصرى المسئول عن أسرة كبيرة، وأم مريضة. وهو كما وصف نفسه "يفطن للحقائق بعد فوات الأوان. ضيعنى أحمد عاكف ونجيب محفوظ، صدقتهما فقتلت "آمال" أجل قتل عمد هو. عرفت سالم يعرفه أحمد عاكف مبكرًا. أنا لن أفوز بشيء" ص٣٦٢.

ولكنه حينما يكتشف وعيه وينفى شروط الآخر، تنمو ذاته وإرادته فيعود إلى الكتابة التى افتقدها بفعل الفقر والحاجة، ولهذا يتساؤل بضمير المتكلم: "هل كنت أعرف أنى سأصل إلى هذه النهاية، أم جئت هنا، على هذا البعد، لأتقصى الأسباب؟ يالله. هنا، على بعد مئات الأميال من كل ماهز القلب أو تحجر أمامه. هنا، والآن، أكتشف أنى أستطيع "العودة" وأستطيع أن "أكتب". لكننى لا أريد أن أدمى قلبى، أنا كاتبى وقارئى فأنا قاتلى لا محالة إذ ستصل الخدعة إلى الغاية رغم أنى الكاتب المخادع الخبيث." ص٣٦٣.

كما يتحرر من الضرورة الاقتصادية حين يكتشف وفاة والدته ويشعر أن أخواته قد تركوه حتى يأتى لهم بالثروة التى تمكنهم من الحياة السهلة. واكتشف الراوى/ البطل أنه يفقد حريته مرة ثانية من أجل "آخر" "آخر قريب وليس غريبًا هو إخوته" كما فقدها عند "آخر" كان المفروض ألا يكون آخر.

ويظهر البطل هنا كمرآة يعكس عليها الكاتب بمجموعة من الأحداث والمشاهد والاختبارات، التى يثبت من خلالها، ومن خلال علاقة البطل بها، آليات مجتمع الآخر، وطرق تعامله مع الوافد إليه. ويتحول البطل بالتدريج إلى "شريحة" ممثلة لغيرها من الغرباء الذين وفدوا إلى "هنا" حيث الرواية، وهو إل "هناك" من حيث الواقع. لهذا نجد البطل التعيس، يتحول إلى سعيد بحريته آخر الرواية.

وقد تمثلت الحرية لديه فى صورة الانسحاب المنظم كما تمثلت لغيره من أفراد هذه الشريحة الوافدة بالموت مرة، وبدخول الإسلام مرة، وبالحلم مرة، وبالحب مرة، وبالتعلق بأذيال الآخر والعمل جاسوس له على بنى جنسه. ولكن أنواع الحرية التى عرض الكاتب الراوى مشاهدها يضعها كلها فى حالة "إحباط" وافتقاد دائم، حين يعلن أن كل أنواع الحرية – وأن الزمان الذى تجرى فيه، والمكان الذى تجرى عليه – مجهضة بفعل إحاطة الأشياء والإنسان بجو بوليسى يفقد كل شيء حريته واستقلاله فى بلاد يترصد فيها الهواء الأحاسيس ينقلها فيه للعسس، .. كل منا أخفى شيئًا وعجز عن البوح به .." ص٢٣٣.

وهنا يعرض الكاتب للبطل الممثل لشريحة فى ظل دولة بوليسية قادرة تتجسس على الإنسان والزمان والمكان، فتفسد كل شيء. مما يخلق تعاطفًا إنسانيًا ونفسيًا مع البطل، يكفى لإقناعنا بالحل الذى اقترحه الكاتب، والنهاية التى ارتضاها لبطله "إسماعيل موسى" وبالتالى التى يقترحها لنا حين نواجه هذا النوع من القهر وفقدان الهوية والحرية، إنه الهروب، والارتداد إلى الأصل/ الوطن/ الذات/ الأنا الأصيلة قبل أن تلوث بتسلط الآخر ومشاريعه.

وهى الحالة التى عبر عنها الكاتب على لسان البطل الراو ى بقوله: "وكتبت السيد/ ناظر المدرسة .. لن أعود، ولن أبقى هنا. سأنفجر .." ص١٣١.

المشهد يتسع كثيرًا، حتى يشمل أنواعًا لا حصر لها من القهر، ومن المقهورين، كما يعرض إلى جانب ذلك، درجات من القهر، في سلسلة هرمية، يتداخل فيها القاهر أحيانًا. ويتبادل القاهر والمقهور أحيانًا الأدوار. فنجد المساحة المتسعة من الأرض الجدباء، قد تشبعت ببترول يكفي العالم مائة سنة، واتخمت بثروات لا يعلم صاحبها عددها. وبجوار منطقة الجذب هذه، مناطق طرد وفقر تملك ملكات حضارية تستطيع أن تبني هذه الأرض الجدباء وتحولها إلى جنة في أرض الله.

فتتوافد على هذه الأرض جنسيات عربية، يمنية، ومصرية ومغربية، وفلسطينية، وماليزية، وتايلاندية، وكورية، وهندية، وأفغانية. وكلها جنسيات لشعوب مجاورة، كانت من أصحاب الحضارات القديمة، ولا تزال تمتلك قدرات ومواهب وثروات بشرية ولا تملك ثروة لتنمي هذه البلاد. وكل هذه الجنسيات تدخل دائرة القهر "مجبرة" غير مختارة، فإما الفقر والمعاناة في بلادها، وإما الثروة وإراقة ماء الحياة. وكل من هذه البلاد تقذف بأبنائها إلى بلاد النفط والقداسة .. وتأتي هذه الشخصيات وهي تحلم بقهر الضرورة، وبناء الحلم في بلادها عند العودة.

وتدخل هذه الشريحة المقهورة دائرة التحكم فيها عبر العقود أو الكفيل. يقهرها حكام هذه البلاد بالثروة والبوليس والتقاليد، ثم نعلم من سير الرواية أن السيد المستبد لهم، هو الآخر مقهور لقوة أكبر منه، تحميه، وتحمي ثروته ممن حوله من مناطق الطرد البشري الفقيرة. وهذا هو السر وراء مشاهد القسوة مع الغرباء، ومع مشاهد الحرمان التي عرض لها الكاتب لمجموعة من شرائح البلاد الأخرى، حيث يتسول بعض الشعب الغني، ويدخل في دائرة القهر لأنه لا يملك نسبًا يضمه إلى هوية الحاكم المسيطر وبالتالي أصبح كغيره من مقهوري العالم تحت سياط النفط، بل الشريحة المتميزة من أهل هذه البلاد تتدرج حتى نجد منها شريحة صغيرة مقهورة، فهذا "منصور" يفقد حبيبته لأنها غيرت توجهاتها، وتوجهت إلى "الكويت" المجاورة

لتتزوج من (آخر) أغنى، ولهذا "عاد منصور من الكويت يلعن النفط، واليوم الذى تفجرت به الأرض، من قبل كل الناس يأكلون سباع الصحراء والضب.." ص٣٧٤.

ونستنتج هنا أن جو القسوة والدم المتناثر بين ثنايا الرواية، جو مبرر بما تتحمله الشخصيات من ضغوط، الحياة اليومية، ومن مشاهد الدم التى يرونها بين الحين والحين، وهم يعاقبون أحدًا ما لذنب اقترفه، أو لمخالفة ارتكبها. وهو ما يبدو فى مشاهد قتل الفئران التى امتلأت بها الرواية، والتى تدرجت من تأفف البطل من مشهد القتل وصوته، إلى إدمانه القتل وسفك الدماء فى مخلوق لا يطالب أحد بدمه أو ثأره وهو "الفأر".

لقد تحول البطل من قسوة المكان والزمان والإنسان إلى هذا الكائن المتوتر الذى ينفث عن إحباطه ووجعه فى قتل مقهور مثله، تحول إلى شىء يقول: "تجاوزت فى القتل الخمسين فأرًا، وصرت اصطادها فى الليل أيضًا، صوت آذان الفجر يملأ فضاء البلدة التى فرغها الحر من الهواء فصار الصوت طبلا فأصحو وأقطع الساعتين الباقيتين فى مطاردة الفئران. أمارس القتل فى النهار وفى الليل وألقى بالموتى من فوق الباب، وأسمع صوت شجار القطط التى أعرف أنها فى حجم النمور.." ص٣٤٦ ولا عجب أن نجد البطل يسقط قهر الآخر له على حيوان آخر يمارس عليه الدور نفسه، فكل شىء هنا ضخم، الحر، والبرد، والظلم، والكلاب المطرودة إلى الصحراء، والفئران، والقطط، والإنسان الوافد الغريب هو الوحيد الضعيف الخاضع، فلا عجب أن تدور الدائرة ويتحول المقهور إلى قاهر لما هو أقل منه.

فقد كان القهر يطارده منذ بداية الرواية فى صورة كابوس أسود أيضًا. يتحول فيه البطل أمام من يطاردونه إلى ما يشبه الفأر. فكما يقول عن ليلة عاشها: "كنت متعبًا، من كابوس داهمنى بالليل. رأيت نفسى أتراجع فى بطء وفزع ويتقدم نحوى أربعة رجال سود، لهم عيون جاحظة، كل عين فى حجم البيضة تدور أمامى، وفى أيديهم سياط طويلة رفعوها عاليا. وأنا لا أعرف أين أذهب. فهم يحاصروننى من كل ناحية ويسوقوننى وأنا أتراجع بظهرى حتى دخلت إلى زقاق مظلم تحده من

جانبى وخلفى جدران عالية من حجر بازلتى أسود ضخم.." ص١٩. فمن المشهدين ص١٩، ص٣٤٦، نحس أن البطل ينفث عن رعبه وكابوسه وسواد ليله بمشهد القتل.

وأمام مشهد القهر الواسع لكل الوافدين، ولبعض أفراد الطبقة صاحبة البلاد النفطية، ولبعض من أفراد شعبها من القبائل التى لا تحظى بحب الحاكم، نجد مشهدًا نقيضًا، يتكرر فيما بعد، فعلى لسان البطل المترجم "للأمريكان مواقع عمل بعيدة، وسكن متميز، لكنهم يتبعون الشركة.. وللأمريكان قطاع الأعمال الفنية الراقية الذى سنتلقى منه بعض التقارير نترجمها.." ص٢٤. ويتكرر مشهد التمايز الأمريكى فى العلاج والرعاية الطبية ونستمع إلى الراوى يصف: على لسان آخر: "إن هناك مستشفى عسكريًا كبيرًا بالقاعدة العسكرية "اسمه" يتكرر "مستشفى أمريكى لا يعمل فيه أحد من العرب، وفيه يصل راتب الممرضة الأجنبية أضعاف راتب الطبيب المصرى فى أى مستشفى آخر." ص١٠١. وهو قهر آخر يوضح ازدواجية القهر، من الآخر العربى، ثم من الآخر الأمريكى داخل هذه البلدة.

ومشهد التمايز هذا يبرر ما تكرر فى الرواية من وصف سيطرة سلاح الطيران الأمريكى داخل أراضى هذه البلدة، حيث ينظر البطل يمينًا وشمالا فيرى العلم الأمريكى وعبارة "القوات الجوية الأمريكية" فجلس صامتًا حتى يغادر هذا المجال الجوى.

وهكذا تتدرج دوائر القهر وتتداخل ويتبادل الإنسان أدوار القاهر والمقهور وتتعدد مشاهد الموت والحياة لتظهر الأنا المقهورة، وتبين الفروق بين الإنسان الحى، والإنسان الشىء. فتجهض (فتاة) لأنها تحمل جنينًا من شاب سعودى (وهى ليست سعودية) ثم تموت (السيدة) أثناء العملية الجراحية ص١٠٥ ويموت فيليب العجوز وهو يقوم بعملية ختان تطهره وتعده ليدخل الإسلام حتى ينعم بثروة المسلمين ويعيش فى هذه البقاع بقية عمره. ولكنه يموت دون أن يحقق حلمه ص٢٠١ ونجد الأم التى تترك ابنها لدى المستشفى لتأخذه أسرة تقوم على رعايته لأنها لا تستطيع أن تخرج به من المملكة و"اتضحت الصورة. فتاة غرر بها أحد رجال البلدة لماذا لم نعترف باسمه؟ أتراها كانت تأمل أن تأخذ ابنها؟ تركوها عاما فى

السجن ترضعه لابد أن تتسلمه الدولة أكثر عافية وهي الأم لم تستطع أن توقف مرور العام كم من منى خرافية تعلقت المسكينة بحبالها وابنها في صدرها. ص٢٢٣".

ونرى مشاهد أكثر ألمًا بعد الموت، فالموتى من العمال لا يرجعون إلى بلادهم بسبب بخل صاحب العمل الذى يرفض دفع تكاليف شحن الجسد إلى بلده مما يستدعى الآخرين لجمع تبرعات فهذا "جمعه يعمل في شركة البازغي أكبر مقاول في البلد، أكبر مقاول في المملكة تقريبًا، عنده سفن في البحر، وأسطول سيارات يحارب به إسرائيل لو أراد، لا يمر يوم دون أن يموت عنده واحد من العمال، البازغي ومديروه يرفضون دائمًا دفع مستحقات الميت يرفضون دفع ثمن الشحن شحن الجثة، يرفضون حتى ثمن الصندوق الخشبي ادفنوه في المملكة، أرض طاهرة دائمًا يقولون. أصبح معروفًا أن لكل جنسية مندوبا لجمع التبرعات للموتى عند البازغي".

وكثرة مشاهد الموت والفراق، والغربة، والملل في هذه الرواية، تجعل الموت ومرادفاته يمثل خلفية عامة للنص. ويمثل هذه البنية العميقة التي تستوجب البحث عنها فيما بين هذه التفاصيل التي تملأ رواية كبيرة كالبلدة الأخرى. الموت والجدب والتشئ هي ما يشكل بنية عميقة تفصح عن موقف الرافض لهذه الصحراء.

ولهذه البلدة التي تجذب الغرباء، ثم تمتصهم ثم تلفظهم أمواتا، يعودون موتى أو ممسوحين، أو لا يعودون ويدفنون في الصحراء الطاهرة. وليس غريبًا أن يتوحش إنسان هذه البلدة إذ يقتل الآخرين، أو يستنزفهم بالضبط كما توحش الكلب والفأر.

وهذه الوحشية هي التي تبرر مشاهد العبث التي قام بها منصور طوال الرواية فعلى الرغم من كونه مواطنًا في المملكة، إلا أنه يفتقد الإئتناس مع الآخرين فيصاحب "قردا" ويفقد حبيبته بسبب ما يعانيه الغرباء أيضًا. ثم هو يذبح لمواطنيه القردة ويهرب من هذه المأدبة.

ولا شك أن الأبطال يختفون في هذه الدوامة الصعبة فنجد "سيد الغريب" يقهر ويعزل وهو طبيب ممتاز، ولا ينقذه إلا مواطنه. وكامل السائق يعمل بنظام

"الكفيل" دون عقد عمل. وهو سياسي مصري وقعت عليه صنوف كثيرة من القهر السياسي في بلده (مصر) فيعاقب عندما تعاقب أي فرقة سياسية مضادة للسلطة، ومن ثم يهرب إلى المملكة ليعمل سائقا ويسافر إلى أوروبا أحيانًا، ولكنه لا يدرى لماذا جاء إلى المملكة. "هل تعرف لو عرفوا عنى شيئًا هنا كم سيفًا سيجرى فوق عنقى؟ هنا النملة لو شردت من طريقها ستجد فوقها ألف قدم. هنا لو أذن الديك قبل الفجر ما رأى فجرًا بعد ذلك، ولا صباحًا هنا لافته (أنت فوق الجحيم ص١٨٠).

وفي هذا الجو يسرق نبيل الشركة، ويعمل عابد عميلا للسلطة على زملائه ومواطنيه وكان من الطبيعي أن يميل البطل إلى واضحة بنت سليمان بن سبيل وأخيها الذي هاجر إلى هذه البقاع بعد هزيمة ١٩٤٨ ص١١٣.

ولا ينسى الكاتب أن يفصح عن "منذر" السائق فلسطيني الأصل، الفدائي الملتحق ليعمل في هذه المملكة. وهو الواثق في موسى المصري، الموصى له بألا يتعجب، وأن يحتاط في هذا المكان.

نجح إبراهيم عبد المجيد أن يجعل بطله محور هذه الأحداث، وكشف عن قدراته النفسية والفكرية، التي أهلته للصبر على بلواه، وقربته من كل الشخصيات المتناقضة، فالجميع يتحولون إلى أصدقاء وكثير منهم يفضي إليه بأسراره بل كثير من المواقف التي عاشها البطل مكنته من النظر إلى قاع المجتمع الملكي.

ولقد خرج البطل بتوصيف لهذه المملكة من سطحها، ومن عمقها، وحلل وناقش كلما وجد ضرورة لذلك، وكان اعتماده على تقنية السرد المباشر على لسان البطل الراوي الذي تنطبق ملامحه على ملامح المؤلف نفسه واختار زمانًا صعبًا، هو زمان الاختلاف بين مصر وشقيقاتها العربيات عقب معاهدة كامب ديفيد. أي أنه اختار لحظة تاريخية حرجة. وجاء على أرض نقيض، ليحل مشكلة نقيضة، وكان لابد أن يكون خروج البطل موازيًا لخروج عام في المنطقة كلها (الشرق الأوسط والأدنى وبالأخص من بلده مصر.)

وساعد السرد المباشر، تقنية "الفلاش باك" التي يستخدمها الكاتب للشرح والتوضيح باستمرار ويستخدمها باستمرار لإعطاء خلفيات تاريخية أو سياسية أو نفسية

عن الشخصية التى يعالجها أو الحدث الذى يعالجه. وكأنه كان يستخدمها كلحظة (استراحة قصيرة للمتلقى المتابع لهذا الهول من الخلاف والدم والضجيج).

ولهذا نجح الكاتب فى أن يخرج بهذه الرواية من مجرد الحكاية إلى توثيق تاريخ حقبة النفط دولار، النفط دينار، فلم يقف عند بنى جلدته بل تجاوز إلى المنطقة كلها فخلق مشهدا كبيرا للعالم كله الذى ينقسم إلى أصحاب عمل وسيادة وعمال ولم يقف عند الرصد العام بل دخل لتحليل أفراد مختلفة داخل الشرائح المحللة هنا.

وكان اهتمام الكاتب بحركة الصراع، والمغزى السياسى للرواية، وراء مباشرة اللغة وإشاريتها، رغم ما ورد من أبيات شعرية ومن قصص حب وعشق. كانت مناسبة لترقى اللغة إلى مستوى مجازى شعرى. وقد حدث ذلك فى روايات سابقة للكاتب. وقد ركز الكاتب على هذه الرؤية الاجتماعية المباشرة ليسهل له اقتناص هدفه من وراء الكتابة.

وهى الكتابة المواجهة لجمهور القراء، القادرين على القراءة والتحليل. حيث يدخل النص إلى مجالات التأويل والتفسير، وحيث تتحول الأسماء والحوادث إلى دلالة مجردة لا تفهم إلا فى محيط اجتماعى يتبادل فيه الكاتب مع المتلقى (المرسل إليه) المواقع. "وفى مناحى هذا الميدان، يطرح وجود مبدعين مشاكل التأويل النفسانى والأخلاقى والفلسفى. كما تطرح. مشاكل جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية".

ولا يتركنا إبراهيم عبد المجيد طوال الرواية إلا بعد عرض شرائح لا تنتهى من قتل الآخر لنا نحن المحتاجين إليه. مبيئا القهر السياسى والاجتماعى فى دولة بوليسية.

وهذه الرواية تنقلنا مباشرة إلى رواية ثالثة، تدخل إلى حرم التاريخ. والحكام، بطلها الحاكم بأمر الله، الذى حلَّ اللاهوت فى ناسوته، فتجبر وهو لا يزال صغيرا حتى نشأ على القهر وإراقة الدماء.

لكن المؤلف فى هذه المرة غير مباشر، يدخل من باب التاريخ والتأويل والحكايات الشعبية، ليصل إلى جمهوره وواقعه الآنى، تاركًا فرصة للتأويل السياسى والنفسى. ولهذا تكون الفقرة الثالثة من هذا البحث حول رواية مغربية تربط بين أجزاء كبيرة من عالمنا العربى كانت تحت إمرة الفاطميين. المغرب العربى، ومصر والشام والجزيرة العربية. بعد أن رأينا رواية تدور فى قرية مصرية، ثم رواية تدور فى إحدى دول الجزيرة العربية. إننا أمام عمومية فنية فى المكان. تدخل إلى الحاضر عبر الماضى.

(٥)

"مجنون الحكم" هى الرواية الفائزة بجائزة "مجلة الناقد" للرواية عام (١٩٩٠). ومؤلفها هو "سالم حميش" مغربى الجنسية. صدرت عن دار "رياض الريس للكتب والنشر". فى طبعتها الأولى، أغسطس ١٩٩٠ وهى رواية تاريخية من حيث إنها تشير إلى التاريخ، تاريخ حكم "الحاكم بأمر الله الفاطمى"، وبحكم أنها تستند إلى مجموعة من المصادر التاريخية، والشعبية، والعقائدية وهى مصادر تضبط التواريخ والحوادث والأسماء، حتى يماثل السرد الروائى السرد التاريخى فينفى عن نفسه الكذب، ويوطن نفسه بتوثيقية حقيقية، كما أنه يستفيد من هذه النصوص مشاكلة لغوية لعصر الأحداث الواقعة، بحيث تنطق الشخصية متسقة مع زمانها ومكانها ووظيفتها الروائية فى آن. ولا ينسى الكاتب نفسه، بل يمزج هذه العناصر مجتمعة بطريقته فى السرد والحكى، بحيث يعطى نموذجًا تاريخيًا وشخصيًا ذاتيًا فى آن، مما يكسر حاجز الغربة عن المتلقى، ويدعوه للمشاركة فى عملية الإسقاط السياسى والفنى الأمر الذى يحمل العناصر المكونة لهذا النص بعدًا تأويليًا وتفسيريًا، يكثر من الدلالات والمعانى ويجعل من النص كله "استعارة تصريحية" يصرح فيها الكاتب بلفظ المشبه به أو المستعار منه، فى حين نفهم نحن الشبه أو المستعار له، أعنى، الآن الزمانى، والواقع المعيشى لحظة تأليف هذا النص.

نحن إذن أمام مشاكلة بين نص تاريخي حقيقي، وواقع اجتماعي، ويتدرج بنا الكاتب حتى نتفهم العلاقة الحادثة بين التاريخ والواقع المعيشي. أي نتفهم طبيعة السلطة، وطبيعة البشر، والتاريخ لأنه يناقش معضلة السلطة والثقافة والحرية في زمن شبيه، وبحاكم نموذجي في ديكتاتوريته.

وحتى يعطي الكاتب هذه المشاكلة يقسم روايته كأنها كتاب تاريخ أو سجل أحوال "ميرى" فيبدأ بمدخل الدخان ثم أربعة أبواب وهوامش ومراجع ثم يقسم كل باب إلى أكثر من قسم، فينقسم الباب الأول إلى:

١- عن سجلات الأوامر والنواهي.

٢- العبد مسعود وآلة العقاب اللواطي.

ويقسم الباب الثاني إلى:

١- الجلوس في دهن البنفسج.

٢- الجلوس لطلب الدهشة.

٣- الجلوس للإلهيات بين الدعاة.

بينما يجعل الباب الثالث قسمًا واحدًا هو عنوان الباب: زلزال أبي ركوة؛ الثائر باسم الله، ثم يعود فيقسم الباب الرابع المسمى "من آيات النقص والغيث" إلى قسمين:

١- بين النكتة والانتقام مصر تحترق.

٢- السلطانة ست الملك.

هذا إلى جانب العناوين الداخلية الكثيرة في المقدمة بخاصة.

ويبدأ المدخل المسمى "مدخل الدخان" بمجموعة مقولات مقتبسة من "أخبار الدول المنقطعة" للوزير جمال الدين، ومن "مرآة الزمان" لسبط بن الجوزي. ومن "تاريخ الإسلام" للحافظ الذهبي، ومن "تاريخ المسلمين" للمكين ابن العميد. وأخيرًا من "الخطط" للمقريزي. وهي بلا شك عناوين دالة على خطة الرواية وأهدافها، ثم إنها دالة بمقتبساتها على شيء مشترك فيما بينها، لخصه "المقريزي" بقوله عن "الحاكم بأمر الله":

"كانت أفعاله لا تعلل، وأحلام وساوسه لا تؤول." وهى جملة دالة هى الأخرى على سلوك بطل الرواية، وبطل الحقبة التاريخية الذى وصل سلطانه من مصر إلى الشام والحجاز وأفريقيا. ومما لا شك فيه أيضًا أن الكاتب قد اختار هذه الشخصية الفاطمية ليربط بين المغرب وبقية الوطن العربى.

بل هو يحاول (الكاتب) فى هذا المدخل أن يقيم حوارًا بين (هو) الحاكم، كما أخبر عنا المؤرخون، و(أنا) الحاكم كما نطق فى سجلاته وكما تخيله الكاتب نفسه.

ويجعل الكاتب من الحكم (الآخر المتسلط) نموذجًا للظلم فى البابين الأول والثانى، حين يعرض لطلقات، الحاكم فى الترغيب الترهيب، وحين يعرض ماذا كان يفعل الحاكم بأمر الله فى المجالس الحاكمية. موضحًا شذوذه، وشكل من البابين الأولين خلفية مهمة لظهور النقيض فى الباب الثالث المعنون بـ "زلزال أبى ركوة" الثائر باسم الله، وهو الباب الممتع بحوادثه العسكرية التى تكشف كيفيات التآمر فى هذا العصر وكل عصر. وكان من الطبيعى أن تبلغ قمة المأساة الفصل الرابع بتمرد الذات السلبية مرة واحدة ضد الحاكم حتى إن احترقت القاهرة، بعد الدفاع السلبى. وتنتهى المأساة وينتهى القهر بموت مسببها حين تقتل ست الملك أخاها بيد أعدائه.

إننا أمام قهر سياسى مباشر، ومعالجة سياسية اجتماعية مباشرة لا ترى إلا الالتحام فى وجه الظلم والقهر، وبعمل جماعى لا يعتدى على حرية الآخرين كما حدث فى حادثة قتل سيمون فى رواية أصوات، وليس بهروب البطل كما فى رواية إبراهيم عبد المجيد بل بقتل الظلم، وقهر ضرورته، لتحقق ا حرية، ويتوحد الأنا ضد الآخر حين يعتدى ويستبد كما صوّر سالم حميش فى روايته ص١٦٩ - ١٧٠: بقوله:

"أيها الإمام: لقد جلت فى مصر، ورأيت بأم عينك طغيان الحاكم الفاطمى وعبثه بالبلاد والعباد، ويبقى ما رأيته وسمعته دون هول الخفايا والتفاصيل وقد عرفت أهالى مصر الطيبين، يقاومون الظلم حين يقدرون، ويستقرون فى الصبر والنكتة حين يعجزون. وقد صاروا اليوم لا قوة لهم ولا حيلة فى وجه الحاكم وأتراكه وعبيده،

فحتى النكتة لم تعد تجلب لهم إلا انتقامات/ الطاغية المتبوعة بالمآسي والويلات. ويعز عليّ أيها الإمام أن أرى الأهالي قد باتوا يعتصمون بالصمت والجمود خوفًا من وقوع استنكارهم واستلطافهم على مسامع أو عيون جواسيس الحاكم المدسوسين في الدور والصفوف، حتى أن سموم التوجس والحذر صارت تسرى بين أعضاء الأسرة الواحدة. ولئن بقوا على هذه الحال، ولو لعهد قريب، فسيصابون - لا قدر الله بالمس والهوس، وبئس المصير".

وهكذا يعرض سالم حميش القهر المزدوج بين التاريخ والسياسة، بين التراث والحاضر، بين الإنسان ونفسه، بين الإنسان والآخر. الأمر الذي يمهد للتعرف على قهر (الآخر العدو) في رواية أحزان صيف منسية لشمس الدين موسى.

(٦)

يقدم الكاتب "شمس الدين موسى" تجربته الروائية "أحزان صيف منسية" ليعالج موضوع القهر النفسي والفكرى في فترات نكسة (١٩٦٧). وداخل هذه الرواية نحن أمام أحزان صيف منسية وقعت بين القرية المصرية والعاصمة المصرية. إذ نجد الصيف الحزين، صيف الخامس من يونيو مخيمًا على الحياة المصرية قبل الهزيمة، وبعدها. فالكاتب يبدأ من قبل وقوع النكسة ويستجلى آثارها في الوقت نفسه. فيوقع شخصياته في عدة اختبارات تفصح عن هوياتهم وانتماءاتهم، وتبرز وجهي العملة (العمل) و(العلم) في الصراع المتأجج بين التخلف والتنمية.

وفريق هذه الرواية، مجموعة من الشبان المثقفين، الطامحين إلى مستقبل أفضل لوطنهم، في ظل ما كان يقال من شعارات في فترة الستينات. ويقود الدكتور "فؤاد" هذه المجموعة، ناحية هذه الشعارات بندواته، وكتبه، وشعاراته داخل النادي الثقافي، وداخل الجامعة وفي الشارع وقد صدق الشبان هذه الشعارات وهم لا يزالون طلابا بالجماعة حتى انتقلوا بعد التخرج إلى مواقع عمل متعددة غيرت من معتقدات بعضهم، وحولت آخرين إلى النقيض، وتركت المخلصين منهم صرعى للهواجس والخلل النفسي كما يصوره الكاتب عبر شخصيتي (ناجي) و(الدكتور) بخاصة.

فلا ضير أن يختار أسماء أبطاله (وكل شخصياته أبطال) مشتركة فى بعض الحروف. إذ يجعل الرجال يحملون أسماء (سامى) و(سيد) و(سمير) فيما عدا (ناجى) و(الدكتور فؤاد) اللذين ميزهما باسمين خاصين عكسا تغايرهما النفسى والاجتماعى عن الآخرين.

كذلك يجعل أسماء النساء تشترك فى حرف العين مثل (عايدة) و(عزيزة) و(عواطف) ثم حرف الكاف مثل (كاميليا) و(كوثر) مثلما اشترك الأبطال الرجال فى حرف السين.

والمفارقة واقعة بين ما تربت عليه الشخصية، وبين ما وصلت إليه، إلى حد يجعل الواقع الموضوعى أقوى بكثير من القوى النفسية، والتكوين الثقافى، والموروث الاجتماعى فيحدث القهر. فسامى أحد الأبطال؛ الذى كان يرفض العمل انتظارا لفرصة عمره فى الصحافة، يعمل فى صفحة أخبار المجتمع بجريدة قومية ويحولها إلى مناسبة للمجاملات حتى يترقى لأرفع المناصب داخل الجريدة، واضعًا كل ثقافته فى التفنن فى إظهار النفاق والزلفى إلى رؤسائه.

أما (سيد) فقد عمل بالترجمة واكتفى بذلك. و(سمير) قبل الوظيفة مؤقتًا. كما قبل (ناجى) العمل فى مؤسسة اقتصادية للقطاع العام. وهناك فى هذه المؤسسة تقوم الأحداث حول (ناجى) الحائر بين خطابات والديه فى القرية وانتمائه لها، وبين إغلاق البيروقراطية الطريق عليه حتى أوقعته فى أخطاء عاقبه عليها قانون المؤسسة دون أن يفهم شيئا عنها.

أما الدكتور (فؤاد) فإنه مع أول اختبار له باعتقاله وإغلاق النادى الثقافى. ترك شعاراته وتخلى عن دوره القيادى ورضى أن يترك وظيفته فى الكادر الجامعى، ضاربا بكل ما يعمله عرض الحائط. وتترك هذه الأحداث آثارها السلبية على كل الشخصيات ويكون (ناجى) صاحب القسط الأكبر من المقاومة والمرض فى الوقت نفسه، إذ يظل رغم كل شىء آخر القلاع الصامدة، التى تأمل فى المستقبل، كما يبدو فى المشهد الأخير من الرواية:

نظر فى ساعته، خرج مسرعا، بينما تدغدغه نسمة طرية .. الشارع خال، لكن المنازل لا تضن بقليل من الضوء عبر نوافذها على الطريق المقفر من المارة .. لم يكن ياتي من رأسه سوى أصوات نباح الكلاب التى تمرح فى مملكتها وسط الحقول دون منازع أو رقيب.

ومن أين يأتى المنازع أو الرقيب والبلاد كلها فى حالة حداد وانشغال بالعدو؟ ومن أين تمتلئ الشوارع، والملايين يستعدون للحرب من جديد؟ ومن أين يطل المستقبل، إلا من هذه البيوت التى تستجمع نفسها بعد الهزيمة لتلقى قليلا على الشارع الخاوى من الحياة.

ونستطيع أن نقول هنا إن اهتراء الشخصيات وموتها النفسى واختلاف المعايير التى تقيم وتقوم بها حياتها كان وراء "تيار الوعى" و"كثرة التناجى" على لسان الشخصيات. فقد كثر الحوار الداخلى للشخصيات الأمر الذى يكشف القنبلة النفسية الموقوتة داخل كل شخصية - على حدة - والتى تبدو فى اهتزازها وتذبذب مواقفها الاجتماعية.

لقد امتد تيار التناجى فى هذه الرواية حتى مثل ظاهرة فنية، وحيلة تقنية، استطاع الكاتب بها. أن يعرض شخصياته من داخلها، وأن يقلبها على وجوهها فنحس بها أكثر ونتفهم تناقضاتها أكثر، فالتناجى أو (حلم اليقظة) المستمر، يقلب الشخصية فى عدة أزمنة، وعدة أمكنة، وعدة حالات نفسية وعدة مواقع اجتماعية، فندخل إليها أكثر لنحل ألغازها، وتناقضاتها، ونفهم ما لم يتمكن الحوار من كشفه، ولكن هذا (التيار التقنى/ النفسى) أضاف عبئا ثقيلا على قلم الكاتب وأسلوبه. إذ كان التناجى و"حلم اليقظة" يتداخلان مع "السرد" أحيانًا. ومع "الحوار" أحيانًا. مما ضاعف مسؤولية الكاتب نحو بيان استقلال السرد عن الحوار عن المناجاة وقد وفق الكاتب فى معظم الحالات وأخفق فى بعضها.

على سبيل المثال يتداخل صوت الشخصية مع صوت الكاتب، كما يتداخل الحوار والتناجى على لسان الشخصية فى لحظة واحدة مثل قوله.

"أنا وحدى وسط الكهف المظلم سأخرج، أنت الصديق الذى يعرف خلجات نفسي، أتوسل إليك، ساعدنى على مواجهة الناس (ناجى يناجى نفسه).

- جزء من السلاح المواجهة وليس البعد، المقاومة فى المواجهة يا ناجى (ناجى يناجى نفسه).

- لم استطع المكوث بالبلدة حضرت بعد أن فكرت، واستقر أمرى على ترك كل مكان (ناجى يناجى نفسه) آه يا قلبى الحزين لقد أوقعك ضعفك ..".

فإذا علمنا أن هناك قبل هذه المناجاة الطويلة (صفحتان تقريبا) بين ناجى ونفسه، سؤالا سألته عايدة لناجى، علمنا أن تيار النقاش والحوار قد انقطع وأن الشخصية تتسمع أصداء نفسها رغم أن سؤال عايدة كان:

- لماذا لم تأت، وقد بحثنا عنك كثيرًا؟".

إلا إذا كان المؤلف قد عقد العزم على فك الروابط بين المتحاورين (عايدة، ناجى). وفى هذه الحالة ينقلب هذا الغموض إلى نوع من الحيل الفنية الناجحة، ولكننا نفاجأ بأن الجملة الثانية إجابة صريحة (لم أستطع المكوث بالبلدة) (حضرت بعد أن فكرت)، ولكن المناجاة المضطربة تستمر حتى يقطعها متحدث آخر (سمير) الذى يفيق بذهاب عزيزة المحبوبة القديمة وهى إفاقة تتوازى مع خبر اعتقال رواد النادى "ص٥٠".

وتتكرر تجليات تداخل التناجى وفى هذه المرة تصعب معه على القارئ المتابعة فعايدة تسأل ناجى:

- ألم تسمع أخبارا عن عزيزة يا ناجى؟

فلا يجيب عنها إلا فى منتصف الصفحة التالية.

- لم أسمع شيئا يا عايدة. هل حدث لها شىء؟

وأعتقد أن تقديم الإجابة كان أولى لا تقديم المناجاة عليها لأن تيار التناجى يستمر بعد الإجابة ليصل ما قبلها فليس هناك داع فنى هنا لهذا القطع إنه القهر الذى فكك الشخصية وقطع بعض صلتها بالواقع.

وهذا الطول الواضح فى كل الرواية، يستدعى تدخل الكاتب أحيانا ليلم أطراف الحديث، ويعلن بيانا على لسان الشخصية. كما فى مناجاة (سيد) (ص٦٣). ص(٦٤) حين وقف خطيبًا يلخص ويقرر ويخبر:

"يا أصدقائى. فليسحق كل ما هو مرتبط بالماضى، لست حاقدًا أو ناقمًا، لكننى أخشى العيون، أشعر أن عينى أى صديق عندما يقابلنى صدفة يخترق صدرى بحثا عن شىء ما، ذلك يشير شجونى. ينمو داخلى/ خاصة وأن أقرب الناس إلينا أصبح لا يعدو أن يكون ماضيا، سامى، الدكتور، إبراهيم النادى، الجامعة الجميع جميع الناس انفرطوا فى بداية الصيف ولم تفلح الأمانى الطيبة فى توطيد أواصر القربى والعلاقة.

وواضح أن الكاتب كان يريد أن يعلق على ما مضى فاختار تعليقا مشتركا بينه وبين سيد، ولكن السرد والتعليق المباشر أقرب إلى المناجاة هنا، وقد أراد الكاتب أن يرصد انتشاء الفرد من الداخل وخراب نفسه واهتزازه الاجتماعى ليبرهن على فكرة أن هزيمة صيف (١٩٦٧) كانت بيننا قبل أن تحدث الهزيمة العسكرية. ولكنه كان يمكن أن يعبر عن ذلك بعيدا عن هذه الخطابية وهو يمتلك فى معظم المواضع لغة سهلة وشعرية فى بعض المناسبات.

٧ - التحـولات

تقوم بنية هذه الرواية على ثلاث مراحل متحولة، كالسلسلة تفضى حلقاتها بعضها إلى بعض. ولهذا تبدو كوحدة واحدة، تبدأ بحالة الشخصيات والمكان قبل الصيف المنسى، ثم أثناء الصيف، ثم ما بعد الصيف. والصيف هنا رمز لمرحلة تاريخية اجتماعية من حياة شعبنا، كما تعطى كلمة أحزان دالة جديدة على ما يكتنف هذا الصيف.

ونرى الشخصيات وهى تنحدر بين نقيضين (الحرية - القهر) "الطهارة - التلوث" حتى ينتهى الأمر على لسان الكاتب مرة ثانية وبأسلوب مباشر أيضًا لينهى الوحدة الأولى من البنية الروائية بقوله:

"لابد أن يأتى الفنان الموهوب الذى يستطيع تغيير وجه الصورة الذى بهت، فلتقتلع كل أشجار الدمار والفوضى، ولتضرب حول العقول سياج مرتفعة من النسيان. ولتنقلب الصورة حتى تأخذ الوضع الصحيح. يا رياح السعادة والحب أين أنت؟ تعالى واقتلعى كل ما يلوث عالمهم المملؤ بالزيف والكذب" (ص٧١) وكأننا أمام الراوى اليونانى القديم وهو يحدث عناصر الطبيعة لتحمى البطل الأسطورى من شر أو إثم يقترب منه.

وبعد هذه الوحدة، تبدأ الوحدة الثانية حيث ينفرد الكاتب بناجى ليسقط على رأسه كل التأثيرات السلبية التى يفرضها الزيف والملق، فينفتح المشهد الخامس على ناجى. وهو يدخل على المدير الذى يخبره:

-أنت مسئول عن عملية الصرف التى تمت خطأ تفضل تسلم أمر تحويلك للتحقيقات.." (ص٧٩).

ونعلم بعد ذلك أن المؤامرة مدبرة بيد السارقين، إذ قال سامى له:

- كان عليك ألا تقف فى طريقهم يا ناجى.

قالت كوثر:

- كان عليك ترك الأمور كما هى (ص٨٠).

وتنتهى الوحدة الثانية بتوقيع الجزاء على ناجى المظلوم وسط تفكك حاد فى مؤسسة القطاع العام، ووسط بدأ يحس التحولات والانهيارات، وهو ما يبدو على لسان "ناجى" حين يسرد مجموعة من الأخبار الاجتماعية المنشورة فى صفحة المجتمع التى يحررها زميله القديم (سامى) يقول: "طلاق ممثلة كبيرة من زوجها بعد فضيحة شاهدها سكان الزمالك، موت تاجر بالسكتة القلبية على أثر الهدف الأول للنادى الأهلى، مدير يرشو ضابط مباحث. سمير أكلته لعبة الزواج، سيد وعايدة انتقلا من المنيل إلى شقة فى أقاصى إمبابة وعزيزة المحور الذى كان يهفو القلب حوله ويهفو الفؤاد ربما/ انتهت كلماتها أسفل كوبرى الجامعة .. الدكتور ترك التدريس مرتب الإدارة أفضل من كادر الجامعات .. (ص٩٨ - ١٠٠) وتنتهى هذه الوحدة الثانية بمظاهر التفسخ الاجتماعى، (نجد مظاهر أخرى ص١٠٩).

ولهذا حينما ننتقل للوحدة الثالثة نجد أنفسنا أمام نتيجة طبيعية للتحويلات والتفسخات.

إذ تبدأ الوحدة الثالثة بتحركات الجيش إلى سيناء، بعد أن شبت حرب أخرى داخل البطل (ناجى) هى حرب الجنس، وكما يستمعون أخبارا عن غارات تجريبية أو وهمية، نجد إغارات وهمية أخرى تربط بين ناجى وكوثر. كذلك يفشل ناجى فى الحصول على جيبيشه رغم موت أمها التى كانت مانعة لزوجها (ص١٠١). لقد تغير الداخل (النفسى) والخارج (الاجتماعى) من تعدد الألوان إلى السواء والحمرة، بعد هذه الأوهام الساقطة "الحزن فى العيون، الصمت حائط مرتفع، التاريخ لم يبدأ كتابته بعد" ص١٦٣، اللون الأحمر يملأ جوانب الطريق .. الدم لونه أحمر قان، تبرعوا بدمائكم من أجل المعركة، قفوا فالضوء الأحمر لم يتحول نحو الأخضر/ هل هناك بيانات جديدة؟ لا جديد تحت الشمس، لقد جف الماء فى الحلق، ووقف الدم فى العرق." (ص٢٣).

ويتوزاى الانهيار النفسى للبطل مع الانهيار الاقتصادى والسياسى للوطن، وكما تآمر الداخل على البطل تآمر الخارج على الوطن وساعد تآمر الداخل، وبهذا يلتقى الخطان الدراميان اللذان أنشأ "شمس الدين موسى" روايته عليهما، وقد نجح فى هذا التوازى الدرامى من البداية حتى النهاية، كما نجح فى التوازى بين خط التناجى وخط الحوار/ وإن كان قد غلب خط التناجى، وخط الحوار وإن كان قد غلب خط التناجى، وتيار الوعى ما سواهما أثناء الإلقاء الخطابى للشخصية وهى تحاور ذاتها.

ولهذا نحس أن الكاتب أراد أن يصل إلى ذروة الأحزان فوضعنا قبل نهاية الرواية بقليل على آخر مفاجأة إذ ذهب ناجى بعد الانهيار، ليبدأ جولة جديدة مع العدو (الداخلى) و (الخارجى) قال: - أريد أن أسجل اسمى بالمقاومة الشعبية.

تفحص المسؤول وجهه مليا وقال:

- ليس اليوم فلتمر غد أو بعد غد".

ولهذا ليس عجيبا أن ينتهي الأمر بهذا البطل إلى الضياع وإن لم يتركنا الكاتب نضيع معه، فأعطانا قدرا من الأمل يعصمنا من اليأس والقهر كما أشرت من قبل.

٨ – اللغـــة

تقوم بنية هذه الرواية على لغة بسيطة، يغلب عليها الفصحى، إذ جعل الكاتب السرد والتناجي والحوار بالفصحى، فى حين جعل كل ما يخص القرية من حوار أو خطاب بالعامية المصرية. وبذلك يفصل الكاتب بين عالمين (القرية/ القاهرة) بالعامية والفصحى، وقد وفق فى ذلك، لأن الرواية كلها تدين المدينة بقهرها وتفسخها، فى حين تضع القرية نموذجا للتمسك بالمبادئ والموروث الاجتماعى والشعبى.

وفى حين يتفكك العائشون فى المدينة، يقف أهل القرية متماسكين كأمل أخير يضيئ فى أحزان الصيف المنسية بل يجعل الكاتب كلمات التحذير من أخطار المدينة من والدة ناجى.

ووالدته بمثابة إرهاصة تشير إلى ما سوف يحدث له فيما بعد. ويبدأ التحذير من "بنات البندر" خل بالك من نفسك يا ناجى" ثم نراها بعد فترة ترسل له خطابا تخبره فيه إنه كالعدم، كأنه مات وكأن أباه لم ينجبه.

ولا تقف العامية عند هذا الحد، بل نراها متناثرة فى كلمة أعجمية أحيانا، وفى مقطع من أغنية، "عطشان يا صبايا دلونى على السبيل" ونراها أحيانا أخرى فى بعض التعبيرات التى تدخل فى نسيج الفصحى.

وأسلوب الكاتب بسيط جدًا لا يحتاج إلى أعمال الذكر، فهو قريب المأخذ، ودلالته، تقوم على التشكيل المنطقى للجملة (فعل + فاعل + لواحق) أو (مبتدأ وخبر). وتخلو من الأساليب المركبة أو الأساليب الخاصة.

وينجح الكاتب فى توصيل رسالته وبأسلوبه الخاص الذى يقدم للقارئ كل شىء على صفحة الكتاب، ولا يترك له فرصة للاجتهاد فى تحصيل الدلالة أى أن

الكاتب حريص على توصيل رسالته الدلالية وخطابه الروائى كما هو، كما وضعه هو. لهذا فالجمل قصيرة متتالية، متزاحمة أحيانًا.

وقد حاول الكاتب أن يكتب سرده، وحواره ومناجاته بلغة التحادث لهذا يخضع ترتيب الجملة للعادة الشفهية أو لعادة نطق الأسلوب وترتيبه لدى الكاتب. وليس لدى الشخصية فهو دائمًا ما يؤخر أسلوب النداء لنهاية الجملة، ففى كل جملة موجهة فى الحوار نرى ختامًا بصيغة (يافلان) والأمثلة كثيرة جدًا على ذلك، فى حين نراها فى الفصحى - غالبا - فى الصدارة.

.ويستفيد الكاتب من الحديث الشفهى فى تقطيع الجمل، والعبارات وعدم إكمالها أحيانًا كثيرة. كذلك يستفيد من التكرار فى إكساب الجملة إيقاعا خاصا، إذ يؤكد على بعض العبارات داخل الجملة الواحدة لتعطى جرسًا متميزًا يدل على تردد الشخصية أو خجلها أو تراجعها. أو كثرة نسيانها كما فى (ص١٨) على سبيل المثال.

وعلى الرغم من الحرص البالغ على توصيل الكاتب لرسالته، تتسلل إلى بنيته اللغوية جمل شعرية تعطى الأسلوب أو الحالة الخطابية مذاقا خاصا تضاعف من تأثيرها الحزين وهو التأثير الملح فى هذه الرواية، يقول شمس الدين موسى:

"الأجراس الصدئة ترسل أصواتها فى موجات مشروخة، تمزق الصدى، قبل أن يصطدم بجدران الأذن. كان الصمت الأخرس يذوب أسفل دوائر الصوت .. تاهت النسور والغربان (ص١٣٨)

ليصور حالة المصريين بعد هزيمة صيف (١٩٦٧). وهناك أمثلة كثيرة جدا فى ثنايا هذه الرواية، إلا أن الكاتب لا يسترسل فى هذه الصور الشعرية إذ سرعان ما يفيق ويعود بالجملة والعبارة والأسلوب إلى المستوى العادى الذى أشرت إليه.

ولكننا نقف وقفة قصيرة مع الكاتب، فى التهويمات التى تأتى أحيانًا بلا دلالة، ولا ضرورة والاستغناء عنها أفضل، لأنها تدخل الخطاب الروائى إلى دائرة الإنشاء أو الوصف الإنشائى الذى يستعرض فيه الكاتب ألاعيبه اللفظية والفكرية. وهى وقفة يمكن أن تضم إلى مسألة تشتيت المتلقى فى بعض المواضع التى أشرنا إليها فى البداية كما فى صفحة (٢١) وهو يتحدث عن (المنشور غير متساوى الأضلاع). وكما فى حوار ناجى وسمير نهاية (ص٣٧) وبداية (ص٣٨).

(٧)

الوعى بالآخرة وقهر الموت

تقدم رواية عبد الحكيم قاسم موضوعا مهما فى درس ظاهرة القهر، إذ تحلل القهر الإنسانى بالموت.

وتقدم رواية عبد الحكيم قاسم "طرف من خبر الآخرة" تجربة جديدة فى تشكيل بنية الرواية، وفى موضوعها فهى رواية تتعرض لموضوع شائك هو "خبر الآخرة" بعيدًا عن مسألة الإيمان أو الكفر به. ولذلك يتقدم عبد الحكيم بنعومة وعمق فى العرض ليصل إلى مبتغاه، ألا وهو معالجة هذا الموضوع الشائك بعيدًا عن حساسية العقيدة، و بالرغم منها، إذ يستوى الأمران عند هذا الحد.

ويتوسل الروائى بمجموعة من التقنيات الجمالية لتوصيل هذه التجربة الذهنية الاجتماعية، مستفيدا فى ذلك من موروثه الاجتماعى، والدينى، والثقافى فى هذا الاتجاه. إذ يقسم الرواية تبعًا للمراحل المتعارف عليها اجتماعيًا ودينيا: يبدأ بفعل الموت، ثم القبر، ثم الملكان، ثم الحساب، وأخيرا النشور، وهى مراحل معروفة سلفا ومرتبة وفق ما تعارفنا عليه ووصل إلينا من موروثنا الدينى وممارسته الاجتماعية التى تتكرر كل يوم أمام أعين الشخصية الرئيسية التى اعتمد عليها الكاتب لتربط بين هذه المراحل الأخروية، وما يسبقها أو يتبعها من حوادث تدور حول "الحفيد" حامل الموروث وصاحب التجربة داخل النص.

ويشير الكاتب من خلال هذه التقنيات إلى مجموعة من الحوادث، تدهش الحفيد، وتدفعه إلى التفكير لزيادة وعيه بما يملك من موروث الأجداد المتمثل فى "كتاب الجد" وخزانة كتبه الموروثة هى الأخرى، وليزيد وعيه بالحوار مع الملكين داخل القبر بمصير الإنسان بعد الموت، ويدهشنا الكاتب بهذا الحوار الفلسفى الطويل الذى استغرق فصلين من الرواية، حيث يطرح القضية، والسؤال، ما مصير الإنسان وما حقيقة خبر الآخرة؟!

ويلخص الكاتب مغزاه، وهدفه فى العلاقة بين الحفيد والجد من ناحية، والعلاقة بين الجد والكتب وأهل قريته من الناحية الثانية؟

ذلك، أن الجد جالس وأمامه كتاب يقلبه، حتى إذا ما انتهى جاءت سيدة "جدة" بكتاب آخر للجد وتحمل الكتاب الآخر وتمضى به" ص٨. ونكشف من سياق الرواية الأبعاد الرمزية التى أعطاها الكاتب لذلك الجد "آدم" ولتلك الجلسة المهيبة، فى تلك الباحة التى نبدأ منها رحلة الموت والوصول إلى الآخرة، حيث تتوازى الكتب، والقراءة التى لا تنتهى من الجد، مع الرغبة فى المعرفة لبيان مصير الإنسان وفى أداء صامت، أشاح – منذ البداية – عن وجود لغة قبل أو بعد الحواس يتعامل بها الجد مع خادمته "زوجه" وهى لغة روحية فهى لغة بغير لغة يدهش لها الحفيد، ويحاول فهم سرها، فلا يجده إلا عند نزوله إلى القبر حيث يتم الحوار بين الميت وناكر ونكير بلا صوت أو ذبذبة بل بلغة الرجفة والحالة الصوفية، الروحية.

ونكتشف مصير الجد، فى النهاية، معلقًا، فهو ما زال فى وضع القراءة، حتى جمد ومات فى جلسته مربعًا مع عجوز آخر "والجد والعجوز متربعان على الحصير. الركب متلامسة، والوجهان متقاربان، والمصباح ساهر، وبينما الحامل عليه كتاب مفتوح وهما ميتان" ص١٠٤، ولا شك فى أن رحابة الحياة وامتدادها والمرموز إليها بالكتاب المفتوح، قد أبانت عن جهل هذا الإنسان وعبث محاولته للإحاطة بمجامع الكون.

وليؤكد الكاتب هذا العجز وذلك الجهل، يجبر الحفيد فى نهاية الرواية، على الإيمان بهاشته، وعدم فهمه مثله مثل الجد والعجوز، فيجلس الحفيد ثالثا لهما، ويجعله يكمل المنظومة الإنسانية فى تدرج حيث "مضى الحفيد وهو يجهر بالقراءة إلى خزانة الكتب، جلس على الحصير إلى الطبلية. أخذ اسطوانة النحاس وأخرج منها لفافة الورق فردها أمامه وشرع يتأملها. آخر كلمة فى السطر كانت "القطب" وقبلها كانت "كريمة سيدى حسن الدين" أخذ الحفيد ريشة الجد وغمسها فى حبر

الدواة، وأضاف إلى جوار كلمة القطب فى السطر الأخير من السجل كلمة الحفيد .. طوى الورق وأعادها إلى الأسطوانة النحاسية ص١٠٥.

وبذلك يدخل الحفيد فى سلسلة الموتى وهو على قيد الحياة فقد اكتشف أن النهاية محتومة كنهاية الجد، وأن المعرفة الحقيقية هى ما نعرفه بعد مغادرة الجسد والناس إلى عالم بلا ضجيج - فتنقشع الغمامة كلما حاور نفسه أو حاوره الملكان، فيرى، ويرى، ويرى بلا عيون، وتتوحد "الرؤية والمعرفة والوعى" مع "الاكتشاف" الذى لا يجد لغة، كلغة الحياة، ولذلك يختتم الحفيد رحلته الروحية، الحلمية، بقوله "نحن الذين نحمل فى أجسامنا من الموت أكثر مما نحمل فيها من الحياة. ونحن فقط العارفون بخبر الآخرة، نحن القادرون على أن نعطى الدنيا الحياة" ص١٠٩.

ويصل الحفيد إلى هذه الحقيقة بعد تجربته الحلمية الروحية التى تبدأ من الذهن، ومن مكان جلوس الجد، وموته، إلى جلسة الحفيد "سارحا" على ظهر القبر، يغشاه (النوم/ الموت) فيرى، فيما يرى النائم عالمًا سحريا، حقيقيا، لا ينفصل عن الناس إذ أنه يحاسب على علاقته بالآخرين:

أبيه، زوجة أبيه، عشيقته، والفتاة التى غرر بها وعمه. وفى كل حوار مع ناكر ونكير يكرر مقولته "أننى أرى الآن" ومن خلال الحوار نتبين نحن المتلقين ما يريد الكاتب إضافته إلى موروثنا عن "خبر الآخرة" أعنى أن الموت يمكن أن يكون حياة انتصارا "ذلك بأن الناس يملكون الموت، تحول التجربة إلى معرفة، بهذا يكون كل موت انتصارا، ولا تكون حياة الإنسان أبدا مثلما كانت قبل أن يموت أى إنسان، وسيظل الناس يموتون ويموتون حتى تهزم مؤسسة الموت مؤسسة القتل" ص٨٧، أى ينتصر الذين يموتون على الموت بوعيه وعقله، لأنهم إذا لم يدركوا ذلك عدوا من القتلى، لا، من الموتى، وهو ما عبر عنه الكاتب فى موضع آخر بقوله "إذا كان العلم الأول هو زوال العجز بحصول الموت، فإن الثانى هو اكتساب القوة بتمثل الموت" ص٦٣.

وأسرة قطب، (الرمز العام) لذلك الواقع الروحى، تنتهى بالتعريف - فى النهاية - ليصبح الجد، "القطب" ويتحول الحفيد وهو البطل الروائى إلى إضافة

مكررة في نهاية السطر، وأما بقية الشخصيات فقد جاءت "مجردة" هي مصير الإنسان بعد الموت، لذلك اتخذت من جزئيات حياة "الميت" ذرائع للحديث عن فلسفة الموت وفلسفة الحياة، أعني تحولت شخصيات الميت، ناكر، نكير، إلى فكرة يناقشها (أ، ب، ج) حيث يتوسط الميت الملكين. ليدافع عن نفسه بلا خوف أو وجل، وفي الوقت نفسه يقف (أ ح) (ناكر، نكير) كمناقشين له، يتذرعان بما يلفظ به الميت. ويسقطان عليه ما يريدان قوله عن القبر، والحساب والعقاب والبعث والنشور، وأهم من ذلك ما يشيران إليه (أو يشير الكاتب إليه من حقيقة حياتنا الاجتماعية وأوليتها. وجعلها محور الحياة الآخرة التي يحيينا فيها الكاتب بما خلفه من صفات الهدوء والصفاء والحنان على ناكر ونكير اللذين تخلصا من سمعتهما الغليظة القاشية في تراثنا الشعبي والديني.

وهنا نوع آخر من المفارقة يريد الكاتب من خلاله إجراء جدل وحوار مع الموروث الشعبي والديني، أعني إعطاء الصورة النقيضة لما هو شائع عن هذين الملكين الذين يصورهما الخيال الشعبي، كرجلين ضخمين يمسكان بمقرعة مورزبة ، يضربان بها الميت، ثم يصورهما الخيال الشعبي في موضع آخر على أنهما مختصمان، أحدهما يدافع عن الميت والآخر يحاول إيقاعه في المحظور، لإطباق جنيات القبر حول رأسه وجسمه. وبذلك يأتي الملكان للميت وهما كيانان شامخان يفيضان نبلا، منفي عنهما أي نقض خلقي، الوجهان وضيئان. الرأسان عليهما أجمتان من شعر، اللحى سابغة، والابتسام رضي والثياب بيض .. رذا حاذيا الميت اقرآه السلام ص٤٥.

ولكنه على الرغم من هذه الصفات الحسية، يتحولان إلى نوين روحيين حيث نخاطب روحهما روح الميت وتحدث فيها سرورا.

وفي الوقت نفسه نحس بالرد والمودة التي تنشز بين الميت والملكين بصورة تجعلنا نتمثل ضرورة أن تكون العدالة رهينة بذلك الود وما يعكسه من رحمة بين الميت/ المتهم والملكين (القاضيين) أنها صورة حبيبة لمحاكمة عادلة، تعلم

المتهم، أكثر مما تدينه، وتصححه أكثر مما تتهمه، وترشده أكثر مما تحاصره ليقول الحقيقة، بل الآن عرف ما لم يكن يعرف، وأحاط بكل شيء علما.

وعليه فهو غير الذى كان لا يعرف الذى كان معذبا بحرد الحب، معذبا بحرد الكراهية مخبوطا بالذعر ../ .. الآن.

استؤنست المخاوف وهجعت، وأصبحت قرارا واطمئنانا عميقا عمق الموت إنه الموت. ص٤٠/٤١.

التقنــية:

فى الفصل الأول من الرواية يضع قاسم صورة لعالم الصمت والجهامة عالم الموت المختلط بعالم الحياة الرتيبة المتشابهة التى تجرى أمام عيون الحفيد. وهو الشخصية التى يربط بها الكاتب جزئيات روايته للعالم.

وفى هذا الفصل يضع الكاتب تفصيلات "فعل الموت" وما يصاحبه من طقوس اجتماعية، وقد رصد بعض هذه التفصيلات وأهمل مجموعة أخرى من التفصيلات، وذلك رغبة منه فى الإحاطة بالفعل فى حدوثه العام أعنى تجهيز الميت، وحفر القبر، وسده، لأنه يريد أن يصور باب الآخرة، ليجرى "فعل القبر والحساب" الذى يحمل المغزى والمصير.

وباختصار، حاول الكاتب أن ينقل الميت من عالم ظاهر مرئى تاهت فيه الحقيقة، إلى عالم باطن، غير مرئى، يتعلم الميت فيه الحقيقة، لذلك أجرى الكاتب مجموعة من التقابلات الجيدة، بين (الموت والحياة) و(القرية والمقبرة)، و(الشمس والقبر) وأخيرا – وبشكل عام – بين االضيق والاتساع.

فالموت والحياة شقان للحقيقة، كالظلمة والنور، يدور بينهما الحفيد، بين دار الجد، ودار زوجة الميت، تحولت دار الجد بملامحها الجهمة الصامتة، إلى جسر انتقال إلى القبر، فى حين تحولت دار زوجة الميت – بعد وفاة الزوج – إلى "قبر" وتوازى اختفاء الميت فى ظلمة الدار، كما توازت عودة الرؤية بعد فترة من دخول الحفيد إلى باحة هذه الدار مع عودة الوعى وكشف الحجاب عن الحقيقة فى فصل حساب الملكين، وكما يسجى الزوج وحده فى القبر، تقبع الزوجة فى "غرفة وحيدة

فى وقدة الشمس كالقبر، وهى معتمة من داخلها كالقبر، ودائما كانت تظن فى داخلها ذبابة خضراء من ذبابات المقابر" ص١٦.

كذلك أجرى الكاتب حركة المقارنة بين القرية (مدينة الحياة) والمقابر (مدينة الموت) ففى كنف "القطب" يسكن الموتى وفى كنف الجد الصامت يسكن الأحياء ولكن، "من البيوت هناك تصنع القبور هنا، وذلك الصمت الموحش المسيطر. مصنوع من نسيج تلك الوحشة الضاربة فى عقول الأحياء المتجاورين حيث "تتسلط شمس الظهر على الحجوم الطينية حتى تلقى حيطان الدور وحيطان القبور جنبها ظلا" ص١٩.

لذلك تؤدى الشمس وظيفة مهمة فى هذا الفصل، تبدأ من ربط العالمين وتنتهى بالتوازى مع تقايا الرجال المصنوعة من صوف الغنم "الأحمر" ومع ندبة الأرض ص٢١، وجرح خدود النساء، ودمع الباكيات الساخن، ودمع الحفيد الساخن السائل على أصابع زوجة الميت الساخنة والميت يوصف بالمجروح ص٣.

إنها توازيات رمزية تتجمع حول: الضيق والاتساع، ضيق القبر، واتساع ،الكون المرموز إليه بالشمس المطلة من كوة الكون البعيدة كما تنتشر مجموعة من الرموز، تكشف عن حس تمثيلى مجازى لدى الكاتب فى هذا الفصل يمتد حتى نهاية الرواية، فقد أخذ "الباب" رمز الدخول والخروج من العالم وإليه (الموت والميلاد) فعلى لسان الكاتب أن "الحفيد كلما خرج من هذا الباب كان على ثقة أنه سيعود" ص١٣. مما حول القبر إلى رحم مظلم ناعم يوسد الميت فيه ويستوعبه.

وتتوالى إلى الرموز "الجد"، "الحفيد"، "الكتاب"، "القطب" وقد أشرنا إليهما عند تحليل الرؤيا، لكننا نشير هنا إلى وصف الباب، والكتاب، ودار الجد، بصفة "الكبير" "باب كبير" ص٣، "كتاب كبير" ص٦، ودار الجد "أكبر الدور" ص٧. مما يشى بالرموز المقصود منذ البداية فى هذه الجزئيات المجردة.

ويجب أن نشير فى نهاية الإشارة إلى الفصل "الخلفية/ المدخل" إلى انتشار "السواد" و"الجهامة" خلال الحديث عن "فعل الموت" وما يوضع فى سياقاته. فالباب جهم ص٣ واللحاد كالجد ملامحه جهمه ص٢٠، ص١٢ ولحظة الصمت مبهمة

ص٣ والشباب سود ص٤، وبلغة الجد حائلة اللون ص٥، وضوء حجرته باهت خفيض ص٥، وزوجه فى غرفة صغيرة ج مظلمة ص٧، ونداء الجد غامض ص٨، ومكتبة الجد حولها "صمت ورائحة تراب وإحساس بالاستحالة .." ص٩ وعلى وجه الجد "رأى سحبًا رمادية كئيبة تنعقد على الملامح الجهمة" ص١٢ ووجوه المشيعين عليهما غيره ص١٤، .. إلخ.

وهذا الجو القابض، الملئ بالجهامة الجليلة والصمت يذكرنا بجو الانقباض الذى يشيعه الكاتب فى روايته السابقة "قدر الغرف المقبضة" فعلى الرغم من اختلاف الموضوعين والمعالجتين، فإننا نحس للوهلة الأولى أن عالم الغرف المقبضة ما زال مسيطرا على الكاتب وإن كنا لا ندرى بالضبط متى كتب قاسم هذه الرواية، ومتى كتب الأولى، لأن سياق تال أن عالم "طرف من خبر الآخرة" قد أثر على عالم "قدر الغرف المقبضة" أو ما زال يكمله.

يتوحد – فى الفصل الثانى – "القبر" مع بطن الأم، وهو توحد يتواصل مع الرمز السالف الذكر، فبمجرد نزول الميت إلى القبر (يجرى عليه ضمة القبر والتحلل وبعد أن جرت مراسم التلقين) يعى أنه مات، أى تحرر من ربقة الجسد (والكفن) وانطلقت الرؤيا به من الجزئى والنسبى إلى الكلى والمطلق، ويتذكر الميت حياته مجردة من الزمان والمكان، ولكن بكل تفصيلاتها، ويستخدم الكاتب أسلوب "الاستدعاء" ليربط بين الماضى وتكثيف الزمان فى لحظة واحدة، تنكشف فيها الغطاءات ويرى فيها الميت بنورانية تحرره، يرى نفسه منذ كان بذرة.

ويربط الكاتب من جديد بين عالمى الخارج (الحياة) والداخل (القبر) من ناحية، وبين سؤال القاضى للميت (حين كان حيًا طفلا) والخروج من بيت خاله، وسؤال الملكين له فيما بعد خروجه من دار الدنيا، وبيت تعلمه فى المدرسة وانكشاف الغطاء عن البصيرة فى القبر، ثم بين قسوة المعلم وعصاه الغلظة وبين نعومة الملكين وحنانهما على الميت فى القبر، الأمر الذى يفسر فراره من المدرسة الدنيوية فاشلا فى أن يعرف أو يتعلم، ويفسر هروبه بحثا عن حنان والده الذى يصطدم بصمته الكظيم، وإصراره الذى لم يتزحزح على ألا يغفر للابن فشله فى المدرسة ص٣٥.

وفى الوقت نفسه يقترب الخال من الموت وكان مشتاقا لابن أخته (الميت) ويبحث عنه ليحظى بحنانه وهو تناقض سببه زيف المشاعر فى الدنيا حيث يحب (الميت) من لا يحبه والعكس صحيح، فى حين أحب الميت الملكين وتعلم منهما وأحس بسعادة واستقرار روحى لم يستطع أن يصل إليه أو إلى جزء منه فى الدنيا.

وهنا يتعرض الكاتب لعلاقة الميت "بالمرأة" التى لا يستطيع أن يتعامل معها إلا تعاملا جنسيا، أو أن يبخسها حقها، فقد ازور عن ابنة خاله (وهى تحبه) ونال الجميلة الفقيرة ووضع فى رحمها بذرة وتركها (وقد تركت القرية بليل) ثم زواجه - رغما عنه - من ابنة الأرملة التى اتخذها والده خليلة له. فسادت الكراهية، أبوه يكرهه وابنة خاله، وزوجه وهذا ما عرفه عند الموت.

لقد انكشف الغطاء وعرف الفارق بين حد الحب وحد الكراهية وذاب هذا الفارق فى كل شمل، يأتى منه الملكان لتنطلق المعرفة نورا يضيىء ظلام القبر.

ويدور الفصل الثانى - كما أسلفنا - فى عقل الميت المطلق، لذلك فهو تكملة حقيقية للفصل الأول، وليس مرحلة بعده، والكاتب يوظف لحظة "القبر" فى الاستدعاء، والربط بين مجموعة من الثنائيات ما زالت تتكرر فى الفصل الثانى أعنى ثنائيات (الدخول، الظلمة/ القيد/ الباطن/الأسفل) أمام (الخروج/ النور/ الحرية/ الظاهر/ الأعلى)، ولقد وجدت هذه التقابلات توازيات رمزية عبرت عنها بصورة النور والظلمة التى كثرت أيضًا فى هذا الفصل بالضبط كالفصل الأول، مما يجعل الفصلين فصلا واحدا على المستوى التقنى، والتركيبى.

وسوف نرى فى الفصلين التاليين تغيرا فنيا مناسبا، فقد تغيرت وسائل القص، بتراجع السرد أمام الحوار، وقد تناسب السرد مع الوصف، فى حين يتناسب الحوار مع السؤال والإجابة، مع المحاكمة والتعليم، لذلك كان الفصلان الأولان (الموت/ القبر) كقصتين قصيرتين، يستطيع القارئ أن يقف عند أحدهما ككل مكتمل.

ولهذا يأتى الفصلان الثالث والرابع (المكان/ الحساب) كمرحلتين كمسرحيتين من الفصل الواحد، يمكن للقارئ أن يقف عند أحدهما مكتفيا ولقد ظهر التأثير الدرامى واضحا فى ندرة السرد والاعتماد على الحوار. وهنا تبدو رغبة عبد

الحكيم قاسم فى كسر الشكل التقليدى للرواية، خاضعًا فى ذلك لطبيعة المعالجة، بعيدًا عن التصورات المسبقة لشكل روايته.

الفصل الثالث، حوار ثلاثى بين الميت من ناحية وبين ناكر ونكير وهو حوار هادئ، مجرد، يبغى كشف الحقيقة، وتهيئة الميت للحساب، بعد أن يرى الرؤيا المطلقة.

والمقصود من حوار الملكين مع الميت تعرية أفكارنا عن الآخرة، ومناقشتها، إن الكاتب ينزع منا الخوف من المجهول، بل يناقش المجهول بالمعلوم، فينفى ما تورث ويضع ما يعقل، لذلك فالحوار فلسفى بالضرورة، يؤصل فكرة "سؤال القبر" على أسس معقولة تعطى للآخرة اتصالا بالدنيا الأولى.

ولقد جعل الكاتب من ناكر ونكير معلمين، يزيلان ما علق بذهن الميت وعلمه من أقاويل عن قهرها للميت، لكنه جعل نكيرًا أكثر حدة وشراسة فى تعرية الفكر من ناكر. فأعطى الهجوم لنكير، وتقليب الأمور لناكر ومع ذلك، تورط عبد الحكيم قاسم فى بعض الاستطرادات والمناقشات التى تخرج عن دائرة مقصده مثل حوار ناكر ونكير عن لغة التفاهم، خاصة ما جاء على لسان نكير إذ يبدو بلا داع، كقوله فى هذا السياق ومن حيث إن اللغة تولد أولا فى الوجدان رؤى معبرة عن غائب أو مخاوف أو غيرها تنزل إلى الدماغ الحافظة .. لهذا كان الحق أن تكون لغة القبر رؤى الوجدان قبل أن تجرب النقص والتشوه ص٤٦.

كذلك قد نرفض فكرة العقل الجمعى التى أثارها على لسان نكير حتى يقول والعقل الجمعى كذلك يرد عليه ما يرد على الجماعة من أوقات الانحلال أو عمق القوة والبطش ص٤٧ حيث إن فكرة العقل الجمعى ما زال مردودا عليها لأنها تدخل عقول الناس فى عقل مجرد وقالب جاهز يرفضه نكير نفسه بعد عدة صفحات حين يقول: وتقيم الجماعة مؤسسات المعابد والمدارس وغيرها، لقسر الجسم والروح وتحويلهما إلى وعاء للمثل والقيم ص٥٦ وهذا ما يقوم به العقل الجمعى.

ووضع الكاتب هدف الحوار تحرير الإنسان سواء فى الحياة بالرسالة ص٥٩، أم فى الآخرة بأن يستأثر كل ميت بموته ص٦١. ولهذا يحلل الفصل الحكمة من

الرسالة والأنبياء، ويدين تحول الرسالات إلى كلام ثابت على يد الكهنة أو من شابههم - ليمارسوا من خلالها سلطة القهر ضد الإنسان الذى نزلت إليه الشرائع لتعطيه الانعاق والحرية من كل قهر.

والفصل الرابع "الحساب" مؤسس على لحظة البداية الواردة فى الفصل الثالث (الملكان) إذ عندما قال الميت إننى أرى الآن ص٦٣ كانت إجابة ناكر "تلك هى الكلمة التى ننتظرها لكى نبدأ الحساب" ص٦٣ ونلاحظ أن لهجة "الإقناع" والتروى هى اللهجة السائدة التى طمأنت الميت وأعطت له الأمان وعدم الخوف من الحساب وترك فى نفسه حب الملكين: القاضيين، المعلمين، الرحيمين، فالحوار نموذج لمحاكمة عادلة، يبصر فيها المسئول من خلال السائل، حقيقة الحساب الذى لخصه نكير بقوله للميت:

الميت: تلك قفزة كبيرة عبر السنين إلى الأمام، وكان المظنون أننى سأسأل عن كل صغيرة.

نكير: تلك من الأخطاء الشائعة بين أهل الدنيا والواقع أن الحساب وارد على المواقف الكبرى فى حياة الميت، ما بين تلك المواقف تتكرر أشياء صغيرة يومية غير معبرة ص٦٨.

ثم خرج الحوار بعد ذلك لمنطقة يدين فيها الخضوع والضعف، أمام الظالم حتى لو كان الخضوع للمدرسة أو لنظام القرية أو لسلطة الأب وهو ظلم يجحف الذات ويلغيها ويجعل صاحبها "عبدا" لنموذج يحتويه ويشكله كيفما يرى لا كيفما يكون الاستعداد والملكات مما أدى لضعف الإنسان/ الميت عندما كان بالحياة فلم يجد فيه والده "العمدة" خلفا للرئاسة فكرهه لضعفه، فتوالت سلسلة الكراهية، كره زوجة أبيه، وخاله، وابنة خاله، ودفعته الكراهية إلى اغتصاب الريفية الساذجة، وأدى الأمر بعد ذلك إلى قهر الزوجة كما قهر الزوج الرجل من قبل.

وقد ركز "عبد الحكيم" على هذا القهر لأنه الحلقة الموصلة بين الموت والميلاد، وبين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والإنسان كما أنه يكشف عن طريق موضوع ثابت (وجوه القهر) سيطرة القوة على الضعف، وهو بذلك يكشف عن رؤيته

الاجتماعية لحساب القبر ولمصير الإنسان الذى لخصه على لسان ناكر: يسأل الميت عن الأفعال التى يأتيها بضرورة دوره، ووضعه الاجتماعى، حتى مع عدم توافر قصد الأضرار، إذا كان فى هذه الأفعال خطر على بقاء الآخرين وترقيهم ذلك هو مغزى سؤال القبر ص٨٠ أى فك دائرة الظلم المقفلة.

وأدت هذه الدائرة إلى قلب الحب نوعا من العذاب، فقد تحول حب الوالد "الميت" لابنته لعذاب وقيد وقهر، خوفا عليها مما رآه فى حياته. وأدى إلى هروبه النفسى إلى جماعات الصوفية ففيها الحرية وفك قيد الثابت والمنصوص.

وحين يبعد الميت عن ظنه فى النهاية الجميلة، وتوقعه لعذاب القبر، يعلن أنه لا عذاب، لأن طريق القبر "هو السكة إلى المعرفة" ص٨٦. وعند هذا الحد يعلن المؤلف عن تحول الميت إلى نسيج ضوئى يلحم مع الأفق المضىء، ليذهب إلى ما ذهب إليه الملكان إلى عالم يغيبان فى ضوئه الفجرى "كأنهما شعاعان فضيان" ص٨٦.

ونلاحظ فى هذا الفصل الرابع استمرار الصورة المشرقة للملكين واستمرار تعبيرات خاصة بالضوء والشعاع والنور، لتلائم هذا الجو الروحى النورانى حتى أن العظام قد وصفت بالبياض، والأفق بالضوء والميت والملكين بالشعاع.

أما فى الفصل الأخير (النشور) فقد تحولت تقنية (الحوار والتقطيع الدرامى) إلى تقنية ساردة، كما كانت فى الفصلين الأول والثانى وبعد أن تلاشى صوت المؤلف فى أصوات الحوار، عاد إلى العلو والظهور مع فصل النشور، ولكنه واصل صور الضوء والشمس التى يربط بها دلالات الحرية والوعى والخروج. ولقد أعطى المؤلف هذا الفصل جرعة كبيرة من الانفعال والتركيز، والغوص فى التفاصيل التى كشفت عن حلم الحفيد بين الغامض والفاتح، بين الماضى (الجد/ الجدة/ الميت/ القبر/ الحساب/ النشور) وبين الحاضر بمراسم الوراثة (الجد/ الحفيد) (المعلم/ المتعلم) ثم بمراسم الجنازة التى اشتركت فيها القرية كلها، بالبكاء والنحيب والصراخ والترتيل والتعديد، حتى ينتهى الفصل، بنهاية (رحلة/ حلم) الحفيد الذى أسلم عينيه للغمض، ليعطى روحه فرصة الغوص فى الذات، والعودة إلى رحلة الكشف

الأخروية التى جعلت بصره حديدا، رأى فيه الآخرة، أو طرفًا من خبر الآخرة، أزاح ما فى نفسه من خوف وقهر، وكشف نفسه، وتعلم، ورأى، ووعى.

لذلك اختص الفصل الخامس بهذا المزيج بين الدنيا والآخرة، بين حلم الحفيد، وإحلاله محل الجد فى وظيفته الدنيوية (الحكمة) وبين موت الجد والجدة وبداية رحلة الآخرة، وكلما أفاق الحفيد، يجد نفسه "لا يزال جالسًا على ظهر القبر بين الشاهد والصبارة، الشمس تضربه فى يافوخه وعيناه مغشيتان، لكنه شيئا فشيئا حوله ص١٠٨.

وهنا يربط المؤلف بمهارة بين الداخل والخارج (الدنيا والآخرة) والبداية (الطفولة) والنهاية (الهرم) ليكشف عن تواصل الأجيال، وخلود دورة الحياة والموت.

ولقد اعتمد ما فى هذا الفصل على الآيات القرآنية كثيرًا وسرد نص الآيات خاصة سورة يس، التى ترتبط بمراسم الجنازة والدفن وبدلالة الحماية والأمان فى الدنيا، كما تحمل دلالاتها الرمزية التى أشرنا إليها فى بداية المقال.

وزاد من الوصف بالنور والبياض، ليبطن هذه المأساوية الظاهرية بجرعة هائلة من التفاؤل والأمان، حينما نعلم من العلماء ثم من الأدباء طرفا من خبر الآخرة. وبذلك نلاحظ التلاؤم الفنى الذى اصطنعه عبد الحكيم قاسم بين التقنية والرؤية الجمالية، وبين السرد والقص، وبين اللغة والحكى، الأمر الذى أعطى لهذه الرواية مكانة خاصة بين إنتاج المؤلف من ناحية، وبين جيله المبدع من ناحية أخرى.

تتمـــــة :

والرواية تنتمى إلى شكل خاص من أشكال الرواية الحديثة أعنى "المسراوية" وهو نوع من الرواية يستفيد من أسلوب المسرح فى الحوار والتكثيف. والإقناع، وهو تمازج حديث أفاد الرواية العربية وغذاها. وقد سبق توفيق الحكيم إلى هذا النوع من الرواية المسرحية، لكن عبد الحكيم قاسم سخر التقنية الدرامية لخدمة النص الروائى، على عكس ما صنع الحكيم، وفى نهاية الأمر فالمقصود من "المسرواية" هو كسر ملل، ورتابة الحوار الدرامى، والاستفادة من السرد الروائى أو

لغة المؤلف، فى مساحة أكبر مما يعطيها النص الدرامى، وبذلك يخرج المؤلف إلى رحابة السرد والوصف، إلى جانب الحوار، مع ملاحظة توظيف هذه العناصر مجتمعة فى خلق وحدة وتجانس فنيين داخل المسرواية.

ولقد استفاد عبد الحكيم فى تعميق فكره، وتحليل رؤيته الخاصة بهذه التقنية الدرامية المهمة (الحوار الدرامى) ثم استفاد من السرد والوصف فى رسم ملامح الشخصية والحدث، فناسبت التقنية رؤيته ولغته، وخدمته التقنية(الدرامية الروائية) فى نظم النص وتماسك الرؤية.

والرواية من حيث الشكل "مسرواية" لكنها تتبطن برؤية واقعية اجتماعية أعطت للرواية قدرة توثيقية وتسجيلية، أتاحت للمبدع تسجيل ما يحدث فى القرية من مراسم الموت والدفن وطقوسهما، وأتاحت له نقد وهز هذه المراسم والطقوس وما حولهما من أفكار لا سند لها من العقل أو النص الدينى ونجد أن هذا النقاش قد جرى على لسان ناكر ونكير والميت، واختفى المبدع بين السطور وترك لنا تجلياته فقط.

وهكذا نجد الرواية المصرية المعاصرة، تهتم بموضوع القهر، وقد اخترنا فى هذا البحث ثلاثة أنواع من القهر: لقمة العيش (الآخر)، والحرب والموت، مرورا بنوعين آخرين من الموت: الأول القتل غير المقصود للأجنبية فى رواية أصوات، والثانى القتل المتبادل لسبب سياسى للحاكم وأعدائه فى رواية "مجنون الحكم" وقد رأينا تأثير كل معالجة على الشكل الروائى. ونأمل أن تتوسع هذه الدراسة لتصبح كتابا عن القهر – وقهر القهر فى الرواية المصرية المعاصرة،

الهـــوامـــش

١- زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، مكتبة مصر، ١٩٧١. ص١٨

٢- زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، ١٩٧١. ص٢٥

٣- سليمان فياض، أصوات، رواية، دار مأمون للطباعة، ١٩٧٧.

٤- إبراهيم عبد المجيد، البلدة الأخرى، رواية، دار الريس، لندن، قبرص، الطبعة الأولى نوفمبر، ١٩٩١.

٥- سالم حميش، مجنون الحكم، رواية، دار الريس، لندن، قبرص الطبعة الأولى. أغسطس ١٩٩٠.

٦- شمس الدين موسى، أحزان صيف منسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.

٧- عبد الحكيم قاسم "طرف من خبر الآخرة" مختارات فصول (٢٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

الوحـدة الثـانيـة

المســــــرح

بحوث ودراسات فى النقد النظرى والتطبيقى

فى أصول المسرح العربى القديم والحديث

- أصول المسرح العربى القديم
- الأصول الشعبية وخصوصية الظاهرة.
- أصول المسرح العربى الحديث.
- الجسر والمخاض (١٨٤٧ - ١٩١٢).
- التجريب فى المسرح العربى الحديث من خلال أعمال المبدعين.
- تحليل النص المسرحى ودراسته:
- باب الفتوح: القناع، الحلم، اللغة.

أصول المسرح العربى القديم
الأصول الشعبية وخصوصية الظاهرة

لا يزال السؤال عن الأصول الدرامية فى مسرحنا العربى مطروحًا، وما زال قابلا للمناقشة. إنه يطرح نفسه كلما أردنا الحديث عن الأصول، وكلما أردنا أن ننظر لتاريخ مسرحنا. ولذلك تطرح قضايا: الأصول، الجذور، التأصيل. ولكننا قد نهمل فى بعض المعالجات "الخصوصية" التى تفسر نشأة الدراما العربية (والإسلامية) وتكشف سر اختيار هذه الأشعار الدرامية البسيطة التى نؤرخ بها "للنص" الدرامى العربى. وفى هذه الحالة، فالحديث عن الشعر الدرامى القابل للتمسرح هو المفسر لخصوصية الدراما العربية.

ويصبح السؤال: ما هو الشكل الدرامى الذى عرفه العرب، قبل قدوم الشكل الغربى (اليونانى الأصل) مع الحملة الفرنسية (١٧٩٨م) وفى هذه الحالة يصبح مقياس البحث غربيًا، أعنى أننا نقيس الظاهرة الدرامية العربية بمقياس شكلى غربى، نشأ فى مجتمع مختلف عن مجتمعنا، وبذلك نفقد خصوصية الشكل الدرامى العربى مهما يكن بسيطًا أو أوليًا. ولهذا فمن الأوفق أن نقف عند كيفية نمو هذه الأصول الدرامية حتى نصل بالنص، وبالمتلقى إلى كيفية نامية، كانت على استعداد لتقبل الحوار مع النص "الوارد"، وتطوير نفسها لتصل إلى جوهر النص الدرامى بخصائصه الحديثة. لأننا لو بحثنا فى تاريخنا القديم والوسيط بالمنظور "الوافد" نصبح باحثين عن شكل درامى لم يكن أوان ظهوره قد آن، ولم تكن وظيفته الاجتماعية والجمالية قد آنت، فالشكل الدرامى (والمسرحى) مرتبط بالمجتمع الذى ينتجه والمتلقى الذى يستهلكه. وهو - فى النهاية - صراع وحركة يتوسلان بتقنية مناسبة للظرف التاريخى والسياسى والدينى والجمالى .. إلخ المحيط بها.

ويعكس التفسير الاجتماعى لنا، لماذا كانت نشأة المسرح من أصوله العربية والغربية؟ ولماذا كان شكلنا الدرامى والمسرحى نابعًا من الظروف الدينية والسياسية نفسها (عند المرحلة الإسلامية) حتى أخذ شكل التمثيل غير المباشر (عند المرحلة الوسيطة) بعد الخلافة العباسية.

فلقد اختلطت الأصول الدينية بالأصول الشعبية (والسياسية) وخرج المسرح من الرؤية الدينية والأسطورية والتحم بوظيفة اجتماعية دينية سياسية أعطته البعد الشعبى كما نلاحظ أن المسرح العربى قد نشأ فى أحضان الحضارة الدينية (السياسية) الإسلامية فأخذ طابعًا خاصًا ميزه، عن مسرح الأسطورة الفرعونية أو اليونانية، وخلصه من الحس الوثنى المتمثل فى اصطدام الآلهة "بالقدر". ومن هنا تميزت الطبيعة الخاصة للنص العربى، على الرغم من استمرار الجو الدينى والميتافيزيقي، لأنه يعكس عقيدة وشعيرة فاتخذ شكلا خاصًا. وقد ظهر ذلك فى "آلام الحسين" أول نص مسرحى يعرض أمام المتلقى (فى العصر الأموى) على يد أنصار على بن أبى طالب.

وهنا يمكن أن نعود بنص آلام الحسين (أو مسرحية التعازى) إلى أصول فرعونية ويونانية، لأنه نص يقترب من أسطورة إيزيس وأوزوريس، حيث يحتفل النصان بانتظار (الغائب/ المخلص) ويكشف الحلم والأمل فى العدل والخير (حورس/ المهدى/ الإمام) وقد ندرك هنا تأثيرًا مسيحيًا - أيضًا - يأتى من انتظار (المسيح/ العدل) والقضاء على ويلات الشر - (ست/ يهوذا، الأمويين) بيد الخير (حورس/ المسيح/ المهدى/ الإمام).

ولا شك فى أن هذا الجو (الأسطورى/ الدينى/ الشعبى) لابد أن يمنح المسرح الشعرى، سواء المكتوب شعرًا، أم المكتوب برؤية شعرية.

ونجد مصداقًا لهذه الرؤية، نصوص البابات العربية التى كتبت لخيال الظل بعد سقوط الدولة العباسية، وتحول الاهتمام الأدبى إلى اهتمام تشكيلى ومعمارى. سواء أكان الاهتمام بدور العبادة (المساجد) أم بفنون (الزخرفة) و(العمارة) التى تتناسب مع تحول السلطة، إلى المماليك، وتغلب فنون النثر و(الخطابة) على فنون النظم و(القصيدة)، وكانت بابات ابن دانيال - النموذج الناضج - إذ تعد هذه النصوص نصوصًا درامية شعبية، تغلبت على "الحظر الدينى" وعلى تحريم التمثيل (والتقليد) بالتمثيل عبر وسيط (ورقى أو جلدى أو خشبى) ولكن بنص درامى قابل للتمثيل أمام المتلقى.

ونستطيع أن نقول إن خصوصية الظاهرة الدرامية العربية قد نشأت من خصوصية التاريخ والمجتمع العربيين، والظروف التى خرج فيها الإبداع العربى (والإسلامى). لذلك صبت الأصول الدينية (والسياسية) فى الشكل الشعبى المتمثل فى بابات خيال الظل مرورًا بمسرح "التوابين" أعنى مسرحية التعازى، أو آلام الحسين.

وعلى الرغم من هذه النشأة الدينية فى التعازى، والتمثيل غير المباشر فى خيال الظل، فقد كان العامل الدينى والسياسى وراء تأخير ظهور شكل مسرحى، حى، عام ليس مقصورًا على فرقة دينية، أو لتسلية الجمهور فى أماكن عرض البابات. فقد كانت صلات العرب ثم المسلمين بكل الأمم التى أنتجت شكلا دراميًا أو مسرحيًا، واردة ومتحققة، ومع ذلك لم يظهر تأثير هذه الأمم على الدراما العربية إلا متأخرًا ثم متأخرًا جدًا.

وإذا عرضنا لتراث الأمم التى احتكت مباشرة بالعرب لزاد الاندهاش ولتطور سؤالنا إلى وضع آخر. فقد عرف الشعب المصرى، مسرحًا دينيًا شعبيًا، ارتبط بشعائر جنائزية ربطت بين السحر والآلهة (الواقع الاجتماعى المعاش) وكانت مسرحية "آلام أوزير" أول مسرحية (وأقدمها) تمثل أقدم أسطورة فى التاريخ، هى أسطورة إيزيس وأوزوريس الفرعونية، وهى أسطورة أثرت فى تاريخ المسرح العالمى فى العصور القديمة، حتى أن المسرح اليونانى قد استوحى حبكتها العامة، وأفاد من ثنائية الصراع بين الخير والشر، والمهم فى هذه المسرحية المقدسة، أنها عاشت فى مسرح العالم القديم، وأنها اتخذت شكل المسرح المفتوح فيما بعد، أى بعد خروجها من سطوة المعابد إلى أماكن تواجد الناس، فقد "كان لابد من أن يستمر تمثيلها عدة أيام، بل كان من الجائز أن يستمر كل فصل من فصولها على أقل تقدير يومًا كاملا. وأن الجمهور كان يشترك فى كثير مما كان يحدث فيها. وإننا ندرك من ذلك المختصر المدون على لوحة (اخرنوفرت) أن تلك الرواية كانت ذات فصول ثمانية[1] وكان ذلك قبل الميلاد فى العصور الوسطى الفرعونية.

كذلك عرفت الأمة العربية أمة الهند. سواء عبر التحارة والتبادل التجارى أو عن طريق الإسلام فيما بعد، والمسرح الهدى. كأى مسرح قديم. نشا خلال "طقوس الديانات القديمة وشعائرها، كالهندوكية والبوذية، وما زالت هذه الديانات هى التى تشكل حضارة الهند وثقافتها وتراثها الفنى حتى الآن: و .. الدراما الشعبية التى كانت قبل ميلاد المسيح تعالج تصورات ديية وفلسفية عن طريق الإنشاد والرقص والغناء لا تزال سائدة في الريف الهندى حتى الآن .."[٢] وبالطريقة نفسها استمدت الدراما مادتها من الأساطير الدينية القديمة، مثل "الرامايانا والمهابهارتا" وارتبطت بالجماهير، رغم أصولها الأسطورية والدينية، مما جعلها تعالج الموضوعات الدينية بما يفيد في تربية الفرد، وبناء يوتوبيا اجتماعية قائمة على الاتحاد الصوفى والوجدانى، والارتكاز على الصراع بين الخير والشر للأغراض التعليمية والتربوية، مما جعلها دراما بسيطة، تستخدم تقنيات الرقص والغناء والحركة الموقعة، لذلك انتشرت هذه الدراما ولهذه الأسباب الجمالية والفلسفية البسيطة الواضحة. وعلى الرغم من استمرار هذه الدراما إلى فترة قيام الدولة الإسلامية، واختلاط الهنود بالعرب لم نعرف حتى قبل قيام الدولة الأموية طقسًا مسرحيًا يشبه الطقس المسرحى الهندى مع وجود الشروط الدينية نفسها.

وتظهر المشكلة أكثر وضوحًا عندنا، عندما تلتقى دراما العالم القديم، مع دراما اليونان، حيث تظهر المسرحية اليونانية أفضل وأنضج من المسرح القديم، الذى وصل إلينا كذلك. وإذا علمنا أن اتصال اليونان بمصر الفرعونية، ثم بالعرب خلال ترجمة الأصول الأدبية والفلسفية والعلمية اليونانية إلى العربية، وتزداد المشكلة إذا علمنا أن اللغة التى كانت رسمية فى مصر الرومانية قبل الفتح الإسلامى مباشرة هى "اللغة اليونانية .. وتقول مدام بوتشر "إن الوالى الرومانى كان يصدر نشرات للأهالى يصف فيها حكمه للبلاد، وهذه النشرات كانت تكتب باليونانية، كما كان الولاة الرومانيون يفخمون أنفسهم، ويعظمونها بأن يضيفوا لقبًا يونانيًا إلى أسمائهم، وهذا دليل واضح على أن اللغة اللاتينية والآداب اللاتينية لم تنتشر بين المصريين فى حين أن الآداب اليونانية واللغة اليونانية كانت قوية منتشرة بين

المثقفين في البلاد، حتى اضطر الوالي الروماني إلى أن يصطنع كتابًا للدولة ممن يحذقون اليونانية. وكان لبعض هؤلاء الكتاب مؤلفات باليونانية أمثال: "لوسيانيوس" صاحب "محاورات الموتى". كما كان بمصر شعراء ينشدون أشعارهم باليونانية، بل براهم قد حاولوا السير في أشعارهم على نهج شعراء اليونان، فمنهم من حاكى "هوميروس" وقدم شعراء مصر في القرن الرابع الميلادي - عدة روايات خيالية ممتعة، ومن شعراء مصر في القرن "الخامس الميلادي" "سيروس الإخميمي" .. وفي القرن "السادس الميلادي" ظهر شاعر مصري من "طيبة" يدعى "كريستودورس" ولا تزال قصائده مسطورة في الكتاب الخامس من منتخبات الأشعار اليونانية .."[٣].

والملاحظ أنه حتى القرن السادس الميلادي عرفت مصر الشعر المصري المكتوب باليونانية، وقد قلد الشعراء المصريون الإلياذة بخاصة، في فترة قريبة جدا من فتح المسلمين العرب لمصر. وقد فتحت مصر وامتزج العرب والمسلمون معًا. ومع ذلك لم نجد تأثيرًا لهذه اليونانيات في أدب العرب الفاتحين، في وقت لم تقم فيه أية عداوة بين المصريين والفاتحين، بل رحبوا بهم، وأحبوهم، وأخذوا دينهم ولغتهم بعد ذلك. وكانت فرصة كبيرة في نقل ما كتب من شعر يقلد هوميروس إلى العربية، وفرصة كبيرة على أيدي المصريين الذين أسلموا وتعلموا العربية فيما بعد، لكن ذلك لم يحدث.

ثم التقى العرب بالتراث اليوناني، بشكل متسع، في العصر العباسي، التقوا، بالفلسفة، والعلوم، والرياضيات، والفنون، وكتب النقد الأدبي، فقد ترجموا كتاب الشعر - وغيره - لأرسطو، وهو أهم تراث اليونان الأدبي، لأنه أول تنظير لأهم وأقدم فن، فن الشعر، والمهم في ذلك، أن أرسطو ركز في كتابه على التنظير للمسرح الشعري، خاصة التراجيديا، ومع ذلك ترجم شراح أرسطو التراجيديا، بالمدح، لارتباطها بجدية الموقف الدرامي، عند اليونان وارتباطها بجدية الموقف الشعري في "قصيدة المديح" العربية كما ترجموا الكوميديا بالهجاء لأنها تتناسب مع الوضع السيء الذي تجد الشخصية الدرامية نفسها موضوعية فيه، أو وضعها المسرحيون فيه، وأغفل المترجمون المسرح الشعري تمامًا، مثلما أهدروا خصوصية المسرح الشعري

اليونانى وعاملوه معاملة القصيدة، كما عاملوا النوع الدرامى كالغرض الشعرى التقليدى لدى المبدع العربى.

ولا شك فى أن للدراما الإغريقية أهميتها عبر التاريخ لما تتميز به من خصائص جمالية ناضجة ومستقرة، استمرت آلاف السنين، وغدت المسرح العالمى كله حتى وقت ترجمة العرب لتراث اليونان، بل قبل الترجمة. فسيادة التراث اليونانى، جعله نموذجًا يحتذى، نضيف إلى ذلك خروجها من: الأسطورة، والشعيرة الدينية، والطقس الاحتفالى الشعبى، ومع ذلك تأجل التأثر بالمسرح اليونانى فى المسرح العربى حتى مجيئ حملة بونابرت (١٧٩٨م) أعنى المسرح فى شكله الأوروبى (اليونانى).

أما بقية الأمم التى دخلت الإسلام، واحتكت بالعرب والمسلمين مباشرة، فقد كان لديهم نوع آخر من المسرح، هو مسرح العرائس "خيال الظل" وهو المسرح القائم على التمثيل غير المباشر بالعرائس مباشرة، مثل القراقوز"، وإما بالعرائس من وراء حجاب مثل "خيال الظل" خاصة عند "الفرس" و"الصينيين".

نقول: إنه على الرغم من اختلاط العرب بهذه الأمم وحضارتها ظلت "الدراما" بعيدة عن التناول والاستخدام حتى بعد ما فتحت هذه البلاد، أو نشروا فيها مبشريهم، ولكن هل "..كان حفظ الأشكال الموروثة، وبخاصة اللغوية، الشعرية، والدراما قد اقتربت من كيانهم كجنس عربى، وأخذوا يعتبرون كل مساس هو مساس بكيانهم ووجودهم؟"[4] أم انشغل العرب بشأن الجاهلية، وبنشر دينهم بعد الإسلام، وبالخلافات السياسية فى عهد عثمان بن عفان؟ أم بالملك وملذاته ووراثته بعد قيام الدولة الأموية وهو عصر طغت فيه العصبيات القبلية القديمة؟ أم بالخلافات والشعوبية ومحاولة الانسلاخ عن جسم الخلافة فى العصر العباسى بالمحتل الأعجمى، وظلم المماليك وحروبهم الطاحنة؟ أم بالعهد العثمانى الجامد، تحت قناع الدين؟ حتى هزتهم الحملة الفرنسية وكشفت ما هو شعبى ضد كل ما هو غير شعبى فراحوا يبحثون عن جذورهم - فى كل شىء - لمواجهة العدو الغريب. واعتقد أنهم شغلوا عن تأسيس أشكال أدبية وفنية جديدة لكل هذه العوامل مجتمعة، لكن مع هذه

العوامل، وبالرغم منها، نشأت جذور مسرحية ودرامية مهدت السبيل لتلقى المسرح فى شكله الغربى.

وهنا لابد أن نصوغ "القضية" بصورة أخرى، فنقول:-

- ما هو الشكل الدرامى الذى عرفه العرب قبل أن يعرفوا المسرح فى شكله الغربى المطور عن الشكل اليونانى؟
- وكيف نمت جذور عربية (درامية) إلى أن وصلت لشكل قريب تناسب والشكل الجديد فالتحم معه وأصبح - فيما بعد - المسرح العربى؟

ولذلك يتركز الحديث حول النص الموجود بالفعل. وهو النص الذى مهد المتلقى لتقبل الشكل الغربى والتجاوب معه، عبر النقل والترجمة، والاقتباس، فى مرحلة ما قبل التأليف. وأعنى ما ورد فى العصر الإسلامى الوسيط.

ونص التعازى(*) الموجود لدينا مترجم عن الفارسية، وهو ممسرح بتصرف عن الكتاب الفارسى "جونج - ى - شهاديت" آلام الحسين، فقد تدخل المترجم فى النص بتنسيق المناظر والمشاهد، وتدخل المترجم - عن الفرنسية - فى لغة الحوار وجعلها أكثر سهولة مما يدلّ على أن هذا النص يخرج من حس شاعرى نتج من الأزمة العاطفية والدينية التى يحسها التوابون تجاه ما فرطوا فيه من حقوق الحسين وقد ساعد هذا المنطق فى نشأة دينية متأخرة للمشهد المسرحى، وخروج مبكر للتقاليد الفنية والأدبية فى عصره، مما أدى إلى احتجاب هذا النص مئات السنين حتى وصل إلينا مترجمًا بالفرنسية ثم بالعربية الفصحى ويدل نص التعازى على مصادرة عقائدية تقول إن جبريل عليه السلام قال للنبى عليه الصلاة والسلام أن حفيديه الحسن والحسين لم يرتكبا أى خطأ، ولكن ميتتهما ستكون علامة ضرورية لصالح المؤمنين عند إذن رضخ لإرادة الله. وهنا ندرك بسرعة النبوءة ومصادرة اليونانية التى خرجت من المسرح اليونانى وقبله الملحمة اليونانية إلى هذا النص الإسلامى. وندرك من الوهلة الأولى أن البرولوج والتمهيد الدرامى للصراع بين الخير والشر الذى ينتهى بانتصار الخير فى النهاية هو ثيمة يونانية دخلت إلى النص الإسلامى بل هى ثيمة مصرية قديمة انتقلت من إيزيس وأوزوريس إلى النص

اليونانى ومنه إلى النص الإسلامى ونلمح فى النهاية انتظار المخلص "الإمام" الذى يتوازى فى العقائد المصرية القديمة مع حورس، وفى العقائد المسيحية مع عودة السيد المسيح بعد سيطرة المسيح الدجال ثم فى الفكر الإسلامى المتمثل فى عودة المهدى المنتظر أو هو الإمام الغائب فى فكر الشيعة الإمامية.

ويؤكد هذا ما جاء على لسان عائشة حين أوسط عليًا - قبل مقتل الحسين - (عندما تفتح الصندوق تذكر جيدًا، ضع هذا الصندوق بعناية على صدرى، إلى أن يأتى يوم المحاكمة النهاية، أضع تحت أقدام عرش الخالق هذا العقد فدية لدم ولدى، دم الحسين الذى - بفضله - سيغفر لكل البشر .. سيغفر لهم ويدخلون الجنة).[٧]

وتأخذ الجوقة من اللحظة الأولى - فى المسرحية الإسلامية - دور (الضمير/ الأخلاق) إذ يجعل المسرح اليونانى الإسلامى هذه الجوقة صوت الجماعة مقدمة الأحداث:

- إن وردة الرمال.
تنغلق على بلورها
والبوم الخائف
يمسك نعيبه
أى النبوءات قائمة؟!
تجعلك ترتجف يا سهل كربلاء!

(عزيزة ص٩٩)

ثم يأتى البطل "الحسين" ليبدأ الصراع فى تصاعده فنراه يقول: (سأطوف إذن، عليا إذن أن أنطلق بالكلمات التى تحرر قدرنا "عزيزة ص١٠٢" وهو الطرف الخير التى تقع عليه الآلام النبوءة ومن ثم يأتى الطرف الشرير: شمر، الذى يبدأ تناقده بقول "كفانا مزاحًا، بايع يا زيد أو تهيأ للموت عزيزة ص ١٢٣" ويوضح الاختيار هنا بؤرة الصراع بين الخير والشر، والتمهيد لتحقيق النبوءة الموت أو بيعة يزيد وهنا يرفض الجن القادر مساعدة الشر كما تعودنا فى الحكايات الشعبية. وهناك

علاقة واضحة بين مجئ الجن وبين مجئ جبريل أى بين: الشر والخير وهنا نلاحظ أن شخصية الحسين تأخذ موقف النبوءة حيث يأتى لها المخلص من السماء.

ويدخل النص شخصية الملك فيتروس الشرير، وهو خليط من التصور المسيحى والإسلامى واليونانى فقد سمعنا أن جناحيه يحترقان ثم يعودان للحياة. وأنه مطرود من الجنة لعصيانه، ومع ذلك يعفى عنه إكرامًا للحسين. وهنا لابد أن يتدخل وسيط الوحى "جبريل" فيخبر الحسين بمقتله فيفرح. ثم يأتى خيط درامى يونانى آخر، يقرب الحسين من البطل التراجيدى اليونانى. إذ على الرغم من معرفة الحسين لمصيره فى نبوءة: النبى، وفاطمة، وجبريل، وفى حلم الحسين نفسه، فإنه يسعى للصراع والمقاومة حتى يقف بمفرده بعدما هلك أهله ولم يبق منهم إلا امرأتان وطفل.

لذلك يقف الطرفان (الحسين والأمويون) فى موقف النقيض فيأخذ الحسين سمات النقاء والنور، ويأخذ يزيد سمات الشر والظلام، تمهيدًا لانتظار النور بعد الظلام – وهو أمر حتمى – أى انتظار الحسين. وعلى الرغم من هذا الجو التاريخى العقائدى، فإننا ندرك أن هذا النص يؤكد على النشأة الدينية للمسرح، وعلى التأثير اليونانى المبكر على الدراما الإسلامية. ولكن ذلك يكشف عن العمق الشعبى لهذه النشأة الدينية التى خلطت بين الدين والأسطورة وبين ما هو إسلامى وما هو دينى بشكل عام. فقد ظهر الطقس المسيحى على السطح ابتداء من ظهور فيتروس الملك وهو اسم قريب من بطرس سيد الحواريين.

ومن هنا تظهر المصطلحات الإنجيلية واضحة مثل (رضا الرب، صعودى المجيد، أهب حياتى تكفيرًا عن خطايا أمتى) وغيرها. وتظهر فكرة البطل "المخلص" و"المفدى" لتربط بين الحسين والمسيح مرة أخرى، ولا ننسى فى هذا السياق رفض "النصرانى" لقتل الحسين، وهو أحد أتباع يزيد بن معاوية.

وهنا نحصل على أول نص درامى، وضع – خصيصا – ليمثل أمام الجمهور، وهو يعرض قضية يريد لها تأييدا وتجاوبا من الحاضرين، وهو نص يتوسل بكل تراث

دينى أو شعبى أو درامى ليشكل رؤيته لصراع الخير والشر والتبشير بالمستقبل. وهنا يتأكد الأصل الدينى الشعبى أعنى المفهوم الشعبى للدين والمسرح على السواء.

وإذا كان نص التعازى قد مثل مباشرة، فهناك نص تال احتجب فيه التمثيل وتم بوسائل تشكيلية من وراء ستار، تجنبًا للمحظور الدينى أيضًا، واتساقا مع فنون العصر، وطرق التلقى فيه، وهو نص "البابة"[8]، وهو الشكل (الدرامى/ المسرحى) الذى ارتضاه المتلقى فى العصر الإسلامى الوسيط، وهو جذر درامى مسرحى استمر حتى ظهور المسرح بشكله الأوروبى، لكنه مهد المتلقى وجعله قابلا للتغيير. وأعطى النص الدرامى قدرة النمو والتواصل والاستفادة من كافة الفنون والأشكال الشعرية والدرامية. فهو نوع خاص من المسرح ناسب مرحلة تاريخية وجمالية فى حياة العرب والمسلمين الذين كانو يرفضون كل شكل جديد، رغبة فى الإبقاء على الموروث، وخوفًا من أوضاع عاشوها فشكلت رؤيتهم الفنية.

ويمكننا أن نزعم أن خيال الظل يمثل نصًا للتمثيل الدرامى، وهو يمثل حالة من حالات (التمسرح) من حيث وجود النص المنفذ أمام جمهور أتى ليشاهده، وشارك فيه، وطوره، وهو مسرح مُصر منع فيه التمثيل المباشر فى عقيدة أهل السنة. وقد تجاوب مع نصوص السير الشعبية فى طرق الأداء والتمثيل لبعض مشاهد من السيرة على لسان الراوى الواحد. ولم يكن لهذا الفن أن يخرج بهذه الصورة التى وصلت إلينا، لو لم يكن مرتبطًا بنهضة الفنون التشكيلية فى مصر آنذاك ونحن نعرف "أن الفنون التشكيلية المصرية كما ظهرت فى العمارة والآنية والمنسوجات، بلغت حدًا كبيرًا من الإتقان والمقدرة الفنية"[9] وفن المخايلة يعتمد على الرسم والتصوير والنحت والتلوين والملابس، الأمر الذى جعل فن المخايلة ينبغ فى مصر – رغم أصوله الشرقية القديمة – بالإضافة إلى ارتقاء مهارة المخايل فى تحريك الخيالات الممثلة لشخوص البابة، وتم ذلك إلى جانب ازدهار فنون الموسيقى الشعبية والغناء والرقص. وهنا وجد هذا الفن أدواته، وطرق تنفيذه (إخراجه).

ولقد كان النص "البابى" نتيجة لتواصل موروثات عربية وإسلامية أيضًا، اجتمعت فيه، من سير العرب، وقصص القرآن، والمقامات والحكايات الشعبية. وحينما

نضيف إليها التلقي الشعبي، ندرك النشأة والفاعلية الشعبية للأصل الثانى من أصول المسرح العربى.

ولقد تأثرت البابة فى تشكيلها الفنـى بكثير من هذه الموروثات، فهى تبدأ كالخطبة بمقدمة تمهيدية وتنتهى بالتوبة والاستغفار إلى جانب الحس الوعظى الدائم، والخطاب التعليمى المباشر للمتلقى، وكان وراء ذلك هروب المخايل من سطوة رجل الدين عليه، ومن فكرة التحريم. وهنا يأتى الحوار مع "الصالة" و"المتلقى المفترض" وسيلة من وسائل التفاف المخايل حول الحظر. وهنا نفسر التجاء لغة البابة إلى الشعر والنظم والنثر المسجوع وهى وسائل لغوية يلجأ إليها الخطيب.

ومع ذلك تعالج كل بابة موضوعًا خاصًا يبرر وجودها منفصلة مستقلة، وقد حاول المخايلون أن يضعوا لكل مناسبة "بابة" خاصة ليتمكنوا من التواصل مع الجمهور فى مناسباته الخاصة والعامة فى "محل المخايل" أو فى بيت "المتلقى". ولذلك سيطر على عمل البابات حس التسلية والتفكه، إلى جانب الوعظ، وهو مبرر آخر للتواجد بين جمهور المتلقى والدخول إلى حياته. لذلك فهو ينتقى شخصيات لها دور فى حياتهم، مثل الشيخ والخاطبة، القائد، الأمير، أو شخصيات عادية تقوم بدور ثانوى فى حياته لعلمه أن هذا الرجل العادى هو جمهوره الدائم. وهو يشكل صراع هذه الشخصيات بشكل ثنائى ينتصر فيه الخير والفضيلة. ومن هنا جاءت خاتمة الوعظ والتوبة والرجوع إلى الصواب من وجهة نظر المخايل.

وعلى الرغم من الحظر الدينى والسياسى، فقد نقد المخايلون وتعرضوا لبعض الشخصيات الهامة فى عصرهم، فها هو ابن رزيك فى بابة "المتيم" يقول:

أهـلا وسـهلا بطلعـة	الديـك كأنـها الممـلوك
أتـى بتـاج كأنـه ملـك	بـين دجـاج مثـل الديـك
رأيتـه، إذ يسـير مـن ذنـبه	كأنه الصالـح بـن رزيـك[10]

وهى سخرية واضحة من بعض شخصيات ظالمة فى عصره وجد أن التعرض لها يعجب المتلقى فتعرض لها ونقدها، فى حين كانت البابات تعتمد على عرض

مشاهد الجنس الفاضح والمؤذى، فكان هناك النقيضان، واندثر معظمه، ولم يبق لنا إلا ما اتسق مع العرف العام للعصر وللفترات التى تلته.

ولقد حاول فن المخايلة فى نص البابات، أن يمتع جمهوره بالمحسنات البديعية، وبالشعر السهل البسيط، دون مراعاة لغوية تفصل العامى عن الفصيح. أو الشعرى عن المنظوم أو النثرى وكان ذلك استجابة لقدرة المتلقى على الفهم من ناحية، وتقريبًا من لغة الوعظ ولغة الحياة اليومية.

وهنا نستطيع القول إن النشأة الشعبية لفن البابة الدرامى فى شكله، وتطوره، وتميز لغته ونوع شخصياته، وموضوعاته استفاد من منجز عصره، وفهم مطلب المتلقى وأنشأ علاقة حميمة به. فاستحق أن يكون الأصل الثانى من المسرح العربى.

وكان مدخلا حسنًا للتغلب على القصيدة، وفنون الرقص المستقلة. وكان دافعًا لوجود الرغبة فى تطوير الفنون الأخرى عند إمتاع الجمهور.

لذلك لم يجد المتلقى عنتًا فى تقبل ما مثل من تمثيليات ومسرحيات فى عهد محمد على، ولم يستغرب المتلقى المثقف ما رآه من مسرح الحملة الفرنسية، فقد كان اختلاف نوعى التقديم (المباشر/ غير المباشر) وراء هذا القبول وتسبب هذا الاختلاف النوعى فى الحديث عن مسرح الحملة بعيد تراثنا، لأن من قالوا ذلك لم يرصدوا خصوصية الظاهرة، فى جذورها الشعبية الإسلامية والعربية.

الهوامـش

١- سليم حسن، مصر القديمة، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٧، جـ٣، ص٥١٠.

٢- محمد فكرى، قصة الدراما الهندية، المكتبة الثقافية، العدد ١٨٦، ١٩٦٧.

٣- محمد كامل حسين، فى الأدب المصرى الإسلامى ص٨، ٩ مطبعة الاعتماد. بدون.

٤- أدونيس، الثابت والمتحول، الجزء الأول، ص٦٧، بيروت، ١٩٧٤.

٥- محمد عزيزة، الإسلام والمسرح ترجمة رفيق الصبان سلسلة كتاب الهلال العدد ٢٤٣، إبريل، ١٩٧١.

٦- محمد عزيزة، ص٩٣، ويلاحظ هنا محاولة جعل النبوءة إلاهية، وصادرة من ملك.

٧- السابق، ص٩٥، ونلاحظ استخدام كلمة الدم دم الحسين التى تتوازى مقولات الأمويين عن دم عثمان من قبل، فهى رد عليها وحوار معها، ونلمح علاقته بتحمل "الخطبة" عن "الأمة" أو "البشر" فى التراث المسيحى. وسوف نتطرق لها فى سياق التحليل.

٨- نعتمد هنا على النصوص التى أوردها إبراهيم حمادة فى: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، الهيئة المصرية للكتاب. الطبعة الأولى، ١٩٦١.

٩- محمد زغلول سلام، الأدب فى العصر المملوكى، الدولة الأولى، ص٢٧٩، دار المعارف، الطبعة الأولى.

١٠- إبراهيم حمادة، بابات خيال الظل، ص٢١١.

أصول المسرح العربى الحديث

الجسر والمخاض

(١٨٤٧ - ١٩١٢)

ناقشنا فى الحديث السابق خصوصية الظاهرة المسرحية العربية التراثية. وعالجنا أهم أثرين فى هذا السبيل. الأول: الروافد التراثية المتمثلة فى نصوص التعازى أو آلام الحسين. والثانى: نصوص خيال الظل التى نضجت فى بابات خيال الظل لدى "ابن دانيال". وقد عالجنا - بذلك - جذور المسرح العربى الإسلامى من خلال العصر الوسيط.

.ونعرض فى هذا السياق لخطوة تالية هى التى تمثل الجسر الدرامى إلى ظهور المسرح العربى الحديث، وتمثل مرحلة المخاض الصعبة التى ولد فيها مسرحنا العربى الحديث.

وقد أخذت هذه الخطوة نقلة المجتمع العربى على المستوى الدرامى والفنى، إذ بدأت بالدعوة إلى النهضة والالتحام بالعصر من خلال رواد النهضة وأفكارهم وهم الذين دافعوا عن وجود المسرح، وعن مصطلح المسرح بشكل خاص. لأن هذا الدفاع كان الجسر الذى عبرت عليه الروافد العربية والحديثة المتمثلة فى مسرحيات مارون النقاش (لبنان) وأبى خليل القبانى (سوريا) يعقوب صنوع (مصر). فلقد شكلت هذه الروافد اتجاهات درامية فى المسرح العربى الحديث منها المسرح الغنائى، والمسرح الاجتماعى السياسى، والمسرح الفكاهى الاجتماعى.

وقد ظهر، منذ اللحظة الأولى، أن المسرح المطروح بشكله الأوروبى قد يحتاج إلى دفاع عنه أمام النظرة السلفية المحافظة، وأمام التغريب الخالص فى الوقت نفسه. فقد كان خروج المتلقى العربى من العصر الإسلامى الوسيط، إلى بدايات الاحتكاك بالعصر الإسلامى التركى ثم إلى الصدام المباشر بالحداثة التى أتته باغية مستعمرة فى سفن نابليون بونابرت الغازية على سواحل مصر والشام - وهما المنطقتان اللتان سيخرج فيهما المسرح العربى الحديث - والتى حملت مسرحًا للترفيه عن الجند - خروجًا من شكل السيرى فى الأداء الدرامى لمشاهدها، وخروجًا من الأداء الدرامى لمسرح خيال الظل، الأمر الذى جعل ظهور المسرح بشكله الأوروبى يحتاج إلى تبرير ودفاع نظرى عن مهمته الأخلاقية فى تربية

المتلقي ووعظه وتزويده بمحامد الأخلاق، بالإضافة الى جانب المتعة التي تنالها النفس من مشاهدتها لهذه "الألعاب" فكما تبدو الحوائل ذات أسس أخلاقية (أو دينية اجتماعية) فلابد أن تبدو حيثيات الدفاع أخلاقية لتفسح لهذا التكوين الدرامي العربي الإسلامي أن يتجاوب ويتجانس مع الشكل الاوروبي (اليوناني).

ولكنه من الملفت للنظر، أن الذين أرخوا لتاريخ هذه الفترة لم يقارنوا بين الشكل الوافد مع الحملة وبين الشكل الذى شهده التراث العربي والإسلامي. فلم يذكر "الجبرتي" مقارنة، ولم يقدم "الطهطاوي" مقارنة. إنما اكتفى الأول بوصف مسرح الحملة وطريقة دخوله، وناضل الثاني ليقنع حاكم البلاد "محمد على" بضرورة استيفاد هذا اللون من فرنسا لأنه غير مضر، إلا أنه قام بالدفاع الأخلاقي عن "فن المسرح" وهو الدفاع الذى مهد الأرض المصرية والعربية لأن يتلبس تراثها الدرامي مسوح المسرح الغربي.

ونجد امتدادًا لهذا الدفاع في مقدمة "أرزة لبنان" لسليم النقاش شقيق مارون النقاش، حيث يتفق في حيثيات الدفاع مع ما قاله رفاعة الطهطاوي (وإن لم يقارن النقاش بين تراثنا الدرامي وبين الشكل الأوروبي الذى شاهده مارون النقاش بإيطاليا أو رآه الطهطاوي بفرنسا) ولكن الملاحظ أن هؤلاء المبشرين (المدافعين) قد لاحظوا أن القالب المسرحي الغنائي هو القالب المناسب للجمهور المتلقي سواء في مصر أو في الشام (لبنان أو سوريا) ذلك أن الإرث الموسيقى المتمثل في "شاعر الربابة" أو في "المقامات" العربية المتعددة للأغنية العربية، قد شكل كيفية التلقي الفني عند متلقينا - في هذه الفترة - الأمر الذى تطلب أن تصبح الموسيقى بشكل عام ضرورة لأى تقديم درامي، ليتناسب مع التكوين "الغنائي" للمتلقي العربي الذى تمثل في النهاية في "التخت" و"المطرب" و"الإنشاد" و"الشعر".

وقد ظهرت ملامح هذه الغنائية والشعرية في بابات خيال الظل بشكل واضح حيث استخدم "الغناء" و"الموسيقى" وأشكال متعددة من الشعر الفصيح والعامي. لذا كان الاتجاه نحو الغنائية والشعرية في الدراما والمسرح العربي الحديث تواصلا حقيقيا مع التراث.

وظهرت بوادر هذا المسرح أمام محمد على فى قصره، حين لعب لديه المحبظون. كما لعبوا من قبل كفرق تمثيلية جوالة منذ عام ١٧٦٢م. وهم الذين كانوا يسخرون من الممثلين المحترفين حين "بدأت المسارح المحترفة فى البلاد العربية فى النشوء .. ومع ذلك فقد اغتنت الخشبه المحترفة من فن المحبظين بطريق غير مباشر إذ بدأ هؤلاء بكتابة وتثبيت النصوص واقتباس المواضع من مسرح الفودفيل الأوروبى بعد إضفاء المسحة الوطنية عليها، ثم دخلوا - بالنتيجة - فى علاقة إبداعية مع الفن المسرحى المتطور.."[1] وساعدهم فى ذلك تاريخهم الطويل. وخبرتهم العميقة فى فن الارتجال، والتقليد العفوى، بل التأليف الفورى أمام الجمهور المحتشد، فكانوا دعامة قوية لنشأة المسرح العربى الحديث فى المدينة وفى القرية على السواء.

وقد ظهرت إشارات متعددة على ألسنة الرحالة الأوروبيين الذين جالوا فى الوطن العربى وسجلوا مشاهداتهم مثل "كارستن نيبور" و"بلزونى" و"ادوارد لين" وكلها تؤكد على رؤية "الروايات الدرامية "البسيطة التى كان يمكن لها أن تصل - وحدها - إلى شكل مسرحى عربى خاص. وقد صبت كل الأشكال الدرامية البسيطة فى فن ناسب رغبة "التفريج" عن النفس و"الفرجة" فى آن واحد هو فن "الفارس". ومن هنا، لم يكن توجه المسرحيين العرب الرواد إلى المسرح الغربى وليد تبعية فكرية، بل كان وليد نضج وممارسة وتطور دائب وبطىء للمتلقى والمؤلف والنص، والوظيفة.

* * * *

ويفسر لنا ذلك اهتمام هؤلاء الرواد بتراثنا الشعبى (السير والحكايات) وبتاريخنا ومشاكلنا الاجتماعية والسياسية. فقد رأوا المسرح أداة مهمة لعرضها وتجسيدها، كما يفسر لنا - ذلك - الدور المهم الذى لعبته الترجمة ولعبه الاقتباس والتعريب فى دفع عجلة النص المسرحى.

ولقد تواكبت الإرهاصات المسرحية مع دخول المجتمع العربى إلى تخوم حداثية جديدة لعب المثقف العربى - فيها - الدور الجوهرى فى قيادة الفكر

العربى الحديث. ذلك أنه "تزداد العلاقة وضوحا بين الإنتاج الفكرى والبنية الاجتماعية الاقتصادية إذا اعتبر هذا الإنتاج إنتاج فئة اجتماعية تتكون تاريخيا. وتلعب أدوارًا معينة فى ارتباطاتها بأصناف اجتماعية محددة .. فإن المثقفين كفئة أو كنخبة/ اجتماعية يمثلون عن طريق وظائفهم أهم وسيلة اتصال وتوطيد بين مستويات البنية الفوقية بما فيها السلطة السياسية وبين البنية التحتية للمجتمع .."[2] وهذا ما قام به رفاعة الطهطاوى بالنسبة لمسرحنا العربى الحديث. فقد أوضح العلاقة بين فن المسرح وبين بنية المجتمع فى حديثه عن المسرح الفرنسى، إذ قال "إن هؤلاء الخلق حيث إنهم بعد أشغالهم المعتادة المعيشية لا شغل لهم بأمور الطاعات، فإنهم يقضون حياتهم فى الأمور الدنيوية، واللهو واللعب ويتفننون فى ذلك تفننًا عجيبًا، وفى مجالس الملاهى عندهم محال تسمى التياتر.. والسباكتاكل، وهى يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفى الحقيقة أن هذه الألعاب هى جد فى صورة هزل فإن الإنسان يأخذ منها عبرًا عجيبة، وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة، ومدح الأولى، وذم الثانية .."[3].

ونحس من تقديم الطهطاوى للمسرح أنه كان يحاول تمهيد الأرض العربية له، وذلك بعرض علاقته الجادة بالحياة والأخلاق، وقدرته على تقديم العبر فى صورة الهزل لتجنب الشر والإقبال على الخير، ليزيح ما وقر فى قلب مجتمعه من ارتباط هذه الفنون بالخلاعة والتهتك وبالبعد عن الوقار، فقد جعلها موازية لعمل النهار، ولتهذيب النفوس. وجاء تحديده لمعنى المصطلح (تياتر/ سبكتاكل) بمصطلح عربى هو "خيالى" ليصبح المسرح ضربًا من التمثيل أى ضرب المثل بعمل خيالى لا يفارق الواقع والحقيقة.[4]

لقد ربط الطهطاوى لأول مرة فى تراثنا - بهذه الترجمة - بين علمه بالعربية وبالفرنسية، فحين نعود إلى لسان العرب ونراجع مادة (سرح) و(رسح) أو (مرسح ومسرح) ومشتقاتهما[5]، نجد كل الدلالات تتمحور حول معنى عام مشترك هو الخروج من ضيق أو حبس أو تعقيد إلى فرج وانطلاق وسهولة، وهو ما يتم - فى المسرح (- المتره -) عن طريق "الخيال" و"الخيالى" وهما أداة الخروج والنوع المتخيل

اللذان يصلان بنا إلى "التفريج" عن النفس كما يحدث مع مصطلح التطهير الارسطى لذلك فترجمة الطهطاوى قد انصرفت إلى الأداة المخترعة للأحداث والشخوص والأفكار ليصبح العمل كله - وهو الخيالى - مثلا يضرب لنتعلم منه العبرة. وقد كان يمكن للطهطاوى أن يترجم "تياتر" بمسرح لكنه آثر التعريف بالأداة ليخرج من حرج المصطلح الغربى.

وبذلك مهد الطهطاوى - على المستوى الفكرى والنظرى - الطريق وراء المسرح العربى الأول. إذ إنه فى الوقت الذى دون فيه الطهطاوى رحلته، كان مارون النقاش يتلقى تعليمه فى لبنان مهبط الرهبان والمبشرين. وكان يرحل فى الوقت نفسه إلى مصر (ثم إلى أوروبا) ليرى فرق الجاليات الأوروبية (بالإسكندرية) وليرى فن الأوبرا بروما، إلى جانب رؤيته لمسرح مدارس الكنيسة فى لبنان إذ "دخل المسرح فى منهاج التعليم، وكان مدعوا لخدمة الدعوة الدينية .."[1] ومن هنا لم يجد النقاش حرجا كبيرا عند عرض مسرحيته الأولى على الجمهور عام ١٨٤٧ وهى مسرحية البخيل.

وكان الشكل المسرحى - بخاصة - وسيلة للتعبير عن مطامحها، يؤكد ذلك مصادفة عند الرواد المسرحيين من عناية بالغة بالجانب التعليمى فى المسرح وإن لم يهملوا الجانب الترفيهى، ومن إسراف فى الحديث عن قيمته النفعية".[2]

وهذا ما أوضحناه فى سياق المبررات الأخلاقية والجمالية والفكرية التى مهدت لتوظيف الشكل الغربى الحديث فى المسرح العربى الحديث، فكانت المبررات بمثابة الجسر الذى عبر به المسرح الحديث إلى الدراما العربية، أما المخاض فقد عاناه المسرحيون الثلاثة، النقاش والقبانى وصنوع، ومن حولهم من فرق مسرحية، حتى وقف المسرح وقفة عربية.

وقد شهد النصف الثانى من القرن التاسع عشر مرحلة المخاض فى المسرح العربى بقسميه الكبيرين، الشعرى والنثرى، وهو نصف قرن حاسم فى تاريخ المسرح العربى الحديث فقد اتسمت مسرحية آنذاك بالتصاق بالحياة الاجتماعية والمكونات الثقافية الشخصية العربية، كما اتسمت بالالتصاق الحميم بالمصادر الدرامية والشعبية

العربية والإسلامية، والاستفادة من ارتباط النص بتراثه، والمشهور من حوادث وحكايات هذا التراث بخاصة.

وكانت مصر - والقاهرة - بخاصة ملتقى هذا المخاض، فقد التقت ثلاثة روافد مسرحية متنوعة بعد أن نشأ الرافد الأول في بيروت والثاني في دمشق والثالث في القاهرة. وسرعان ما وصل البحر المتوسط بين النقاش والقباني وصنوع حيث وجد هؤلاء جميعًا تشجيعًا بدأ بالإسكندرية ثم تمركز بالقاهرة مركز الحركة الثقافية والسياسية العربية آنذاك.

ولم يفرق الجمهور العربي بين مؤلف (مسيحي لبناني) أو (مسلم سوري) أو (يهودي مصري) فقد ألف المتلقي العربي هذه الخلافات وفرق بين الدين والوطن تفرقة سياسية هامة، فلم يكن هناك معوق ثقافي أو ديني أو سياسي في وجه المسرح أو المسرحيين، رغم الصعاب التي عانوها من نظم الحكم والشرائح المتدينة المتزمتة؛ وعلى العكس/ كان الإقبال شديدا ومشجعا لفرق أخرى وفدت إلى القاهرة ومارست نشاطها ثم خلقت نشاطا مسرحيا مشتعلا مع الفرق الموجودة في القاهرة، وساهم هذا النشاط في احترام (مهنة) التمثيل وحول النشاط المسرحي إلى نوع خاص من الاحتراف كما حدث مع فرقة سليم خليل النقاش (١٨٧٦ - ١٨٧٧) وفرقة يوسف خياط (١٨٧٧ - ١٨٩٥) وفرقة سليمان القرداحي (١٨٨٢ - ١٩٠٩) وفرقة أبي خليل القباني (١٨٨٤ - ١٩٠٠) إلى جانب فرق تمثيلية ثانوية مثل فرقة سليمان الحداد المسماة بالجوق الوطني المصري (١٨٨٧) وفرقة سليم وأمين عطا الله المسماة شركة التمثيل العربي (١٨٩٦)[٨] وغيرها من الفرق التي جالت في أقاليم مصر وقراها، وانتشرت فيها، لتكسب رزقها بعيدا عن الفرق التمثيلية القوية المتمركزة في القاهرة والإسكندرية التي أصبح لها مسارحها ومتلقوها وكتابها.

وشهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر فترة الصراع والتنافس بين هذه الفرق. الأمر الذي كان يتسبب في إغلاق بعض الفرق،أو تشتتها أو الانصهار في فرقة مسرحية قوية أخرى تضمن لها الاستمرار. وقد استفاد المسرح العربي من هذا التنافس في التعرف على مطلب وذوق المتلقي العربي، و"والحقيقة التي يلمسها كل

مطلع على تاريخ المسرح العربى هى أن النجاح على خشبة المسرح كان نهبا موزعا بين اتجاهين أحدهما الغنائى .. والثانى الفكاهى الذى لم يخل فى مراحل تطوره الاولى من أثر النزعة الغنائية. وقد تمثل هذا الاتجاه فى محاولات "عزيز عيد" فى العقد الثانى من هذا القرن ثم ما حققه تلاميذه ومقلدوه كمحمد ناجى، وكامل الأصلى، والريحانى والكسار.

أما المسرح الجدى مسرح: النقاش قصير الأجل ووريثه مسرح القرداحى، ثم مسرح جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى، ويوسف وهبى وفاطمة رشدى والفرقة القومية، فقد ظل متعثرا ما يكاد ينهض إلا ليكبو وهكذا .."[9] مما يؤكد على أن انتشار المسرح ارتبط بفكرة التلهى والمتعة أو تضييع الوقت فى المساء. ولذلك كان إقبال الجمهور شديدا على الفرق المسرحية الغنائية والفكاهية أكثر من الإقبال على المسرحية الجادة أو ذات المستوى الرفيع أو حتى المسرحية التى تناقش المشكلات الاجتماعية والسياسية كما حدث لمسرح يعقوب صنوع على سبيل المثال.

وقد ساعد ذلك على تثبيت التقنيات التى ربطت الجمهور المتلقى بالمسرح آنذاك حتى توارثتها الفرق فيما بينها لتضمن رواجا لسلعتها وبعدا عن أخطاء الفرق الفاشلة فى مخاطبة الجماهير المتلقية. وحينما نعود للحديث عن النص الدرامى/ المسرحى فنحن أما ثلاثة روافد أساسية - بعيدا عن توجهات الفرق المسرحية - تبدأ بعام (١٨٤٧) وهو تاريخ ظهور النص العربى فى شكله الحديث الذى لم ينقطع فى جوهره عن القديم الموروث. إذ لم تكن هناك قطيعة بين الأصول الدرامية العربية والإسلامية، وبين الشكل المسرحى الحديث. لأن الأولى قد اختمرت فى تكوين المتلقى وفى ثقافة العصر وموروثاته، وهو التكوين متنوع الثقافة التى راعى النقاش التواصل معها رغم عدم إشارته الصريحة إليها.

إذ بدأ بمسرحية (البخيل) التى راعت أخلاقيات وثقافة المتلقى، بما قدمته من شكل (إيطالى/ فرنسى) وأصالة فكرية ساهمت فى تقبل المسرح فى عالمنا الحديث كما ذكرنا.

تم ذلك في الوقت الذى كان القبانى يجهز نفسه لدور مسرحى ظهر عام (١٨٦٥م) على الناس فى دمشق بمسرحيته الأولى (مجنون ليلى) ثم غيرها من المسرحيات التى استمدت أحداثها، وهيكل وحبكة حكايتها من التراث الشعبى كألف ليلة وليلة والسير الشعبية وسير الملوك والأمراء، وقد اتسق ذلك مع التوجه التاريخى للعرب نحو التحرر والخصوصية وإحياء القديم فى الاتجاهات كافة، داخل الاتجاه المحافظ العام الذى ساد العالم العربى العربى آنذاك، باستثناء مصر والشام اللذين شهدا توجهات نحو التحديث هزت واقعها الثابت نحو واقع جديد، وهو ما مهد للرافد الثالث أن يحفر مجراه. وأما الرافد الثالث فهو مسرح يعقوب صنوع الذى تميز بمعالجته الاجتماعية والسياسية المباشرة للواقع المصرى بخاصة، وعرض حال الشرائح الاجتماعية العادية وغير العادية، داخل هدف سياسى حدا بصنوع - أحد تلاميذ الأفغانى - إلى محاربة الاستبداد ووسائل تأخير تطور المجتمع المصرى آنذاك، فى الوقت الذى شهد محاولته لتأصيل المسرح العربى فى مصر من حيث الشكل المسرحى، لأنه كتب بالعامية المتنوعة والملائمة لطبيعة الشخصية.

لذلك جعل الموسيقى والغناء - وهما الأداتان اللذان أولع بهما سابقاه - النقاش والقبانى فى المرتبة الأخيرة، لأن وظيفة المسرحية - عنده - تعدت دور المتعة إلى دور الكشف عن الحياة المصرية، وليس تجميل التراث وتثبيت الواقع.

صبت هذه الروافد المتميزة فى الفترة التى أعقبت وفاة "محمد على" وتولى عباس حلمى الأول، فحكم سعيد وإسماعيل. وتبلورت هذه الاتجاهات - وهى تشهد بناء الأوبرا المصرية والمسارح الخديوية - كما ذكرنا - وتبلورت - أيضًا - وهى تشهد زيادة النفوذ الأجنبى، والأزمة الاقتصادية فى عصر إسماعيل وخلفه توفيق الذى انتهت الأحداث فى عصره بالاحتلال البريطانى لمصر (١٨٨٢).

وأما صنوع فقد خرج إلى المنفى - إلى فرنسا منذ أواخر عهد إسماعيل حتى وفاته - ويهمنا فى هذا السياق، الإشارة إلى مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه" التى نشرها عام (١٩١٢) والتى تدل على رقى أدوات مسرحه إلى الحد الذى تحتاج فيه هذه المسرحية المقارنة بإنتاج لويجى بير اندلو، وبيترفايس وقبلهما بريخت لأنها

من نوع المسرحيات الذهنية التغريبية التى تناقش وتحلل تاريخ المسرح العربى فى مصر، ودور صنوع فيه، بطريقة جديدة على مسرح الرواد الثلاثة الذين ذكرناهم. الأمر الذى يجعل الفترة التاريخية الممتدة بين (١٨٤٧ - ١٩١٢) فترة مهمة فى تاريخ مسرحيات شهدت مخاضه وولادة نضجه/ لأنها بحق فترة التأصيل "الحرفى والفنى للمسرح العربى الحديث، وقد شهدت - بحق - تطورا ملحوظا للنص المسرحى خرج منه تياران متمايزان لا يزالان هما المسرح النثرى الذى تمايز على يد "توفيق الحكيم"؛ والمسرح الشعرى تمايز على يد أحمد شوقى فيما بين (١٨٩٣ - ١٩٣٢).

ومع ذلك، فقد شابت هذه الفترة بعض الشوائب الفنية، منها خلط العامية بالفصحى، وخلط الشعرى بالنثرى، والغنائى بالأوبرالى، والترجمة بالاقتباس. مما جعل شكل المسرحية فى هذا المخاض، مزيجا من هذه الثنائيات. وكان لابد من وجود ما يدفعها ناحية التمايز التقنى واللغوى للتمييز بين أنواع المسرح وبين طرق أدائها. وكان لابد أن ينشأ هذا التمايز على يد دارسين للمسرح الفرنسى بخاصة، ودارسين للتراث العربى، فوفقا فى خلق التخصص، وسهلا الطريق لمن جاء بعد شوقى والحكيم أمثال على أحمد باكثير، وعزيز أباظة وآل تيمور وغيرهم.

وهو ما يحتاج أن نفرد له مؤلفا خاصا، فقد شهدت الفترة التالية لفترة المخاض ووقوف المسرح العربى على ساقى المعاصرة والأصالة فى إطار التحديث. وهى الفترة التى شهدت نمو المجتمع العربى فى مصر نحو المطالبة بالجلاء والدستور وتحقيق أسباب وشروط النهضة المصرية والعربية الشاملة، فأعان ذلك المسرح نحو التقدم وإزالة العوائق حيث شهدت مصر بعد سنوات قليلة ثورة ١٩١٩م، ثم صدور دستور الأمة المصرية الأول عام ١٩٢٣م كما شهدت بروز لدور المرأة، ولدور الحوار الاتجاهات الفكرية المتعددة من أجل صياغة جديدة للمجتمع المصرى. وكان لابد أن يشهد المسرح نهضته الكبرى.

الهــوامــش

١- الملاحظة للشيخ الشتاوى، نقلتها عنه الكسندروفنا بوتيسيفا، ألف عـام وعـام علـى المسرح العربى ص٧٧، دار الفارابى، بيروت، ١٩٨١ وقد أشار محمـد يوسف نجـم إلى أنها كانت حـوالى ١٧٨٠م أى بعد ملاحظة الشتاوى بحـوالى ثمانية عشر عاما مّما يؤكد على استمرار هذه العروض فـى الفترة نفسها. وملاحظة الشتاوى موجودة بكتابه عن أبنية المسارح الحديثة فى مصر، بعد أن يبحث فـى الجـذور القديمة لهذه النصوص وقـد سجلت المؤلفة ملاحظاتها على هذه الظاهرة بأن المسرح العربى كان يتجه نحو النص الخـاص من تلقاء نفسه بعيدا عـن التيارات العالمية التى انعزل عنها. والملاحظ أن هذا الانعزال يتـأكد - بما ذكرناه - عـن روادنا الأول سواء منهم مـن كان مثل الطهطاوى أو كتب مقدمة لأول مسرحية عربية قدمت علـى النمـط الأوروبـى الذى لا يفترق كثيرًا عما وصلت إليه طرق الأداء الدرامى والتأليف الدرامى العربيين.

٢- الطاهر لبيب، سوسيولوجية الثقافة، ص٥٣، ٥٤، معهد البحوث والدراسات العربيـة - الدراسات الخاصة "١٢" القاهرة، ١٩٧٨.

٣- رفاعة الطهطاوى، تخليص الإبريز فـى تلخيص باريز، ص١٠٨، طبع علـى ذمـة مصطفى الكتبى، بجوار الأزهر، ١٩٠٥.

٤- السابق، ص١١١.

٥- انظر فى ذلك: ابن منظور، لسان العرب: مادة سرح، ورسح، بالجزء الثالث مـن المعجم طبعة دار المعارف، بدون.

٦- ثمارا الكسندروفنا، المرجع السابق، ص١٠٨.

٧- سعد الدين حسن دغمـان، الأصـول التاريخية لنشأة الدرامـا فـى الأدب العربـى، ص٦٨، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣.

٨- راجع فى هذا، محمود أحمد الحفنى، الشيخ سلامة حجازى رائد المسرح العربى من ص٦٢ إلى ص٦٨، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. ١٩٦٨. فقد اعتمد المؤلف على السجلات الرسمية لدار الأوبرا المصرية، والدوريات السيارة فى تلك الفترة والتى كانت تتابع نشاط هذه الفرق المسرحية.

٩- محمد يوسف نجم، الشيخ أبو خليل القبانى، ص، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.

التجريب فى المسرح العربى الحديث
من خلال أعمال المبدعين

تقوم فكرة التجريب فى المسرح على محاولة لتجاوز ما هو مطروح من أشكال مسرحية - شكلا ورواية - كما تقوم هذه الفكرة على موقف أكثر تقدمًا مما هو موجود بالفعل.

والتجريب فى مسرحنا العربى الحديث بعيد الجذور. ارتبط بنشأة المسرح العربى منذ بدايته حتى الآن لأن، الثبات يجمد الشكل الأدبى والمسرحى، ويساعده على التحجر.

فلقد بدأ الرواد الثلاثة الأول/ مارون النقاش، وأبو خليل القبانى، ويعقوب صنوع، مرحلة التجريب فى المسرح العربى حين حاولوا أن يقدموا شكلا مسرحيًا يتناسب مع المتلقى العربى، المقيد بمرحلة فكرية محافظة، يساعد على محافظتها وجود استعمار يعمل على المحافظة على الأوضاع العربية كما هو سائد على الأقل. ليستطيع - فرض سيطرته وإعاقة تقدمه - وزاد المحافظة حدة بعض الأفكار الدينية التى كان يحرم تقديمها على المسرح تصنيفه للمسرح والفن عمومًا فى جانب الشر والخلاعة. مما دعا هؤلاء الرواد إلى تجريبٍ فى شكل المسرح الحديث بحيث يتقيدون بالشكل الغربى وليس برؤية الغرب للمسرح. أى أنهم "جربوا" شكلا مسرحيًا تلائم شكله وإطاره الخارجى مع المسرح الغربى، وتلائمت رؤاه مع رؤى المتلقى العربى، مما دعاهم إلى الاعتماد على حكاياتنا الشعبية خاصة ألف ليلة ثم على قصص الحب العربى الشهيرة، ثم على موضوعات من السيرة الشعبية العربية وغيرها.

وكان "التجريب" ضرورة عند هؤلاء الرواد، فرضت عليهم، وكان حرصهم على اختراق الحواجز الاجتماعية والدينية، هو دافع التجريب من أجل الوصول إلى "صيغة" مسرحية عربية متسقة مع المتلقى العربى، والمجتمع العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وقد نجحوا فى ذلك نجاحًا كبيرا، حتى أن السمات التى رصدناها على أنها من مثال هذا المسرح كانت وسائل للسيطرة على المتلقى ومراعاة ذوقه وتراثه. فقد كان استخدام التلحين فى المسرحية، والغناء، والشعر وبعض المشاهد الاستعراضية متسقا مع سيطرة الشعر والغناء على تراثنا الأدبى والفنى

بشكل عام، مما دعا هؤلاء الرواد إلى الاختيار بين المطروح والتراث، فوصلوا إلى "الصيغة التجريبية" البسيطة الناجحة.

وهنا لابد أن نشير إلى أن فهم هذه الصيغة التجريبية لابد أن يرتبط ببعد "زمانى" هو المرحلة الاجتماعية والسياسية التى مر بها مجتمعنا العربى. كما أنها لابد أن ترتبط ببعد "مكانى" يراعى تقاليد كل بلد على حدة إذ "من خلال التشكيلات الاجتماعية يمكننا أن نتفهم كثيرًا من المبادئ العقلية التى تفسر بها الحياة الاجتماعية. فالواقع الاجتماعى لا يمكن إدراكه إلا من خلال بعد زمانى ومكانى فى إطار اجتماعى، كما أن مضامين الفكر وأبعاده لا يمكن أن يعرف محتواها إلا إذا استكشفت أغوارها فى ضوء الدلائل الاجتماعية التى تسود فيها"[1]. ونستطيع بعد ذلك أن نتفهم ضرورة التجريب فى المراحل الأولى من نشأة المسرح العربى الحديث، ثم طوال تاريخ مسرحنا الحديث إذ إن فكرة التجريب فكرة اجتماعية سياسية فى الأساس.

ونستطيع أن نلفت النظر هنا إلى أن مسرحية يعقوب صنوع الأخيرة "موليير مصر وما يقاسيه"[2] هى خلاصة التجريب الأول إذا هى قورنت بإنتاج التجريبيين الغربيين، فقد طبعت ١٩١٢م للمرة الأولى ببيروت. وهو تاريخ يقترب من فترة مهمة من تجريب لويجى بيراندلو، وغيره. وتأتى فترة الحرب العالمية الأولى وقد وصل مسرحنا إلى شكل مسرحى جيد من خلال التجريب المستمر.

وحينما نقفز إلى فترة التجريب الواعى فى الستينات، نجد أنفسنا أمام محاولة عامة لتجديد الفكر العربى، شملت المسرح العربى ضمن ما شملت من تغييرات سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية. وكان "التجريب" فى هذا السياق وسيلة من وسائل تغيير المجتمع، وطريقة من طرق التفكير الباحثة عن خصوصية عربية فى كل شىء فقد ساعدت هزيمة ١٩٦٧م على تكثيف هذه الفكرة، حتى تحولت إلى هدف درامى يتوازى مع الابتكار والجدة.

وأرادت فترة الستينات أن توقظ الوعى العربى من المحيط إلى الخليج لهز الكيانات العربية التقليدية وتحويلها إلى كيانات أكثر حركة، وعلى الرغم من سيادة

الاتجاه الواقعى فى الفن فى هذه الفترة فإن التجريب قد وصل القديم بالجديد ووصل بين الواقعى والمتخيل، مثله فى ذلك كمسرح الطليعيين فى العالم كله فى هذه الفترة. إذ كان من وظائف هذا المسرح "إيقاظ المتفرج ليحس بأن هناك ما هو عجيب، وما هو غير مألوف، وما هو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية".[٣]

ولقد تواكبت فكرة التجريب مع منطلقات المسرح الطليعى، ومسرح بريخت ونظريته فى المسرح الملحمى بل انتشرت دعوة فى ذلك الوقت للاستفادة من مسرح الأوتشرك السوفيتى إلى جانب الاتجاهات العالمية الأخرى المتمثلة فى مسرح اللامعقول، والسريالى وغيرها..

ولقد تحول الهدف الفنى والفكرى من خلال هذه الاتجاهات والتيارات المتعددة والمتناقضة فى الوقت نفسه. واتضح فى محاولة بناء مسرح عربى له خصوصيته يسمح له بالاستفادة من الاتجاهات والتيارات الحديثة كافة، كما يسمح له بالاستفادة من تراثنا وجذورنا العربية لآخر مدى.

ولذلك ارتبط "التجريب" بالتحديث حتى ترادفا فى بعض الأحيان، مع الجديد، وقد ساعد هذا الربط على التفرقة بين الأصيل والقديم، وعرف الأصيل بأنه القديم الذى يتجدد ولا يجمد. مما ينفى عنه المحافظة والتوقف الجامد "فالأصالة هى عكس القديم، ذلك لأن القديم عقيم، فهو إذن موت بينما الأصالة خصب فهى إذن حياة والقديم نهاية والأصالة خلود، فإذا توصلنا إلى تمييز القديم من الأصيل نغدو على ثقة بأننا قطعنا مرحلة التمزق والوحشة والانعزال".[٤]

وتوجه التجريب، التأصيل، الخصوصية إلى طريقتين فى الأداء والبحث:

الأولـــــى :

تهدف إلى التزاوج بين ما هو عربى وما هو أجنبى، لأن التاريخ العربى والمصرى من قبل، هو تاريخ التزاوج بين المحلى كما دعا له كثير من المسرحيين، وخاصة توفيق الحكيم الذى رأى قبل مرحلة التجريب الستينى أن التزاوج حدث بين الفلسفة اليونانية والفكر العربى وهذا التزاوج الذى تم بين الأدب الفرنسى والأدب اليونانى، مثل هذا التزاوج يجب أن يحدث نظيره، بين الأدب اليونانى،

والأدب العربى فيما يتعلق بالتراجيديا .. إذا تم ذلك على أى نحو من الأنحاء، بالشعر أو بالنثر. فما أخال الأدب العربى إلا معترفًا بهذا الباب الجديد القديم، متغاضيًا عن الزمن الذى حدث ذلك فيه(٥).

والثــانيـــة :

هدفت إلى البحث عن "المصرية الأصيلة"، وعلى الرغم مما يشوب فكرة المصرية من انعزالية وإقليمية. فقد كان فى ذهن أصحاب الطريقة الثانية أن ما هو مصرى سيسحب بالضرورة على ما هو عربى. لذلك بدت مقولة "المصرى" انعزالية، فهى فى الحقيقة كانت سعيًا وراء تغليب ما هو مصرى كنموذج يتبع فيما هو عربى ليكون أصلا نموذجا للحديث الخاص فى حاضرنا.

ونشير هنا إلى أن الطريقة الثانية كانت تالية لفكرة التزاوج .. وسوف يعود أصحاب فكرة التزاوج .. للبحث فيما هو مصرى وعربى فى الوقت نفسه فيما بعد.

فقد رأى يوسف إدريس مثلا أن "الفرفورية" .. علامة واضحة مميزة من علامات التمسرح على هيئة سامر، ولكونها كذلك فهى سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية. ولقد بلغت هذه السمة من القوة إلى حد أنها فرضت نفسها فرضا على كافة الأشكال المسرحية التى وفدت إلى مصر وترعرعت فى المدن .. مكونة مسارح عماد الدين وروض الفرج، القائمة على الروايات المترجمة والمقتبسة والمعربة.(٦) ومن هنا يتداخل المسرحى بالتراثى أو الحديث بالأصيل وهى فكرة مطورة عن فكرة التزاوج بين المحلى والوافد، استطاعت أن توجد بين القديم والجديد والعربى والمصرى والمحلى والعالمى الإنسانى على المستوى النظرى.

وقد رجع توفيق الحكيم فيما بعد إلى فكرة التزاوج هذه وعد لها فى صيغة البحث عن قالب مسرحى عربى خاص بين سنتى ١٩٦٢، ١٩٦٧. حيث نراه فى "يا طالع الشجرة" يسعى إلى إثبات سبق تراثنا لكل ما هو حديث فى الفن الأوروبى بخاصة. لذلك يعقد المقارنة بقوله "إذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح .. إلخ هى التعبير عن الواقع بغير الواقع والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقى فى كل تعبير فنى، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات

ومؤثرات جديدة .. فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم والشعبى على أرض بلادنا منذ القديم.[٧]

وواضح أن الحكيم يريد الوصول إلى خصوصية النص العربى بالعودة إلى الشعبية مع بدايات مرحلة التحول الاشتراكى فى مصر، وهنا يكون التجريب مرحلة للبحث عن الهوية المصرية/ العربية. لذلك نرى توفيق الحكيم يخطو خطوة أبعد من مجرد التزاوج الشعبى، تتمثل فى البحث عن قالبنا المسرحى. لكنه يقع فى ثنائية ضدية يفصل فيها بين الشكل والمضمون أو بين القالب والمحتوى حتى أنه يقول "فى أمر الشكل أو القالب المسرحى نحاول الكشف عنه .. أهم ما ينبغى الالتفات إليه هنا هو أن يكون هذا الشكل أو القالب مصنوعًا من هذه العناصر مجتمعة (يقصد ما قبل السامر فى التراث) .. كما أنه يجب لكى يسمى قالبًا حقيقيًا أن يكون صالحا لأن تصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية، ومن قديمة وعصرية ..[٨]

ويعنى هذا أن التجريب - عند الحكيم - يحاول أن يثبت على قرار فى مسألة الشكل منفصلا عن المضمون، كما أنه يسعى من جديد لتثبيت الشكل المسرحى فى المقلداتى، والحكواتى، وراوى السامر. ولا شك أن الثبات والقولبة ضد فكرة التجريب، لذلك نقول أن الحكيم قد وقف عام ١٩٦٧م وكف عن فكرة خلق الشكل المسرحى الجديد على الرغم من ظاهر كلامه عن تجديد الشكل المسرحى إلى درجة لا يجد فيها غضاضة من تقليد النموذج اليونانى أو الغربى المعاصر لأنه نتاج تراث إنسانى عام.

أما مرحلة ما بعد الحرب - ١٩٦٧م - فقد تطلبت تعدد الرؤى والبحث عن طرق جديدة فى كل شىء لإنقاذ الوطن (المصرى/ العربى) من آثار الهزيمة المروعة. وقد ساعد هذا التوجه العام على تعمق فكرة/ لتجريب/ التأصيل كما ساعدت على التمسك بتراثنا فى محاولة للتعرف على ذاتنا وملامحنا القومية لنقف أما العدو (الآخر) الذى يعرف ذاته القومية جيدًا. وهنا كان التجريب مقرونًا بالعودة إلى

الشخصيات التراثية القومية، والأحداث السياسية والاجتماعية المشابهة لعصرنا لنرى كيف حل القدماء التراثيون مشكلات واقعهم.

وساهمت أفكار "برتولد بريخت" من ناحية أخرى في خلق المسرح السياسي غير المتوهم. فقد كان من أغراض التجريب في هذه الفترة كسر غموض الواقع في محاولة للفهم والسعي نحو الحل. أي لنصل إلى الصدق في التعرف على حقيقة الأسباب التي أدت إلى الهزيمة حتى تتلائم مع روح العصر الذي هزمنا – فيه – من يملكون مفاتيحه وأسراره.

وكانت مقولات بريخت تضع للمسرحيين وسيلة لطرق الواقع والتراث في أن واحد. الأمر الذي جعل للمخرج دورًا أكبر في إبراز ملامح النص والتصرف فيه من أجل خدمة الغرض النهائي للنص. كما توجه المسرح العربي في هذه الفترة إلى المكونات الأساسية للمجتمع، إذ توجه للضواحي والقرى، وجماهير العمال والفلاحين في محاولة لربطهم بالوطن ومشكلاته والمساهمة في حل مشكلاته. ومن هنا تلائم مسرح بريخت مع المتطلبات الدرامية والواقعية لمجتمعنا، فهو االقائل في هذا السياق "إن مجرد الرغبة في تطور فننا بما يتلائم وروح العصر يجب أن تجذب مسرحنا، مسرح عصر العلم، إلى الضواحي ليفتح هناك أبوابه التي أغلقت مصراعيها في وجه الجماهير الغفيرة وفي وجه أولئك الذين يعملون كثيرًا ولكنهم/ يعيشون عيشة صعبة. لهؤلاء بالذات يتعين على المسرح تقديم تسلية نافعة عاكسة للمسائل الكبرى التي تتمتع بالنسبة إليهم بأهمية خاصة .. والمسرح الذي يجد مصدر التسلية في العمل؛ يتعين عليه أن يجعله موضوعًا له[9]".

لهذا ارتبط التجريب بهذا الشكل البريختي الدرامي، وقد امتد هذا التأثير دون مشكلات لأنه أعطى المؤلف والمخرج والممثل حرية الحركة والخروج من تقمص الشخصية إلى الحوار مع الواقع، بل مع المتلقي، وقد وضحت هذه الحرية في كل المسرحيات التي اتخذت القناع البريختي إطارًا فنيًا لها.

وبعد، فإن التجريب موقف سياسي وفكري وفني يتناسب مع مرحلة اجتماعية خاصة، يجب أن نبحث عنها جيدًا. وأن نبحث عن مبدعيها.

الهـــوامـــش

١- حسين الحاج حسن. علم الاجتماع الأدبى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان الطبعة الأولى سنة ١٩٨٣م ص٩١.

٢- نص مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه" وارد ص١٩٣ بكتاب: محمد يوسف نجم. يعقوب صنوع، دار الثقافة. بيروت ١٩٦٣.

٣- ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة، المسرح التجريبى فى فرنسا، ترجمة يوسف اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٧ ص٢٩.

٤- أحمد سليمان الأحمد، المجتمع فى المسرح العربى الشعرى، الدار العربية للكتاب، وتونس، ط/ ١ سنة ١٩٨٢، ص٨٧.

٥- توفيق الحكيم، الملك أوديب، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٤٦، ص٣٢.

٦- يوسف إدريس، الفرافير مقدمة المسرحية ص٣٣، مكتبة غريب ط٥/ ١٩٧٦ مع ملاحظة أن المسرحية مؤلفة عام ١٩٧٤. وانظر فى هذا حديث على الراعى عن الأراجوز فى كتابة فنون الكوميديا ص٦٢.

٧- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٦٢، ص١٥.

٨- توفيق الحكيم، قالبنا المسرحى، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٦٧، ص١٤.

٩- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمى، ترجمة جميل نصيف، ص٢٨٤، ٢٨٥، منشورات وزارة الإعلام بغداد ١٩٧٣.

باب الفتــوح

القناع ، الحلم ، اللغة

(١ - ١) محمود دياب (أغسطس ١٩٣٢ - أكتوبر ١٩٨٣) أحد جيل الستينيات، بل من أبرز كتاب المسرح فى هذا الجيل. يعد إلى جانب "ميخائيل رومان، ألفرد فرج، نجيب سرور "من مؤسسى حركة مسرحية سميت بمسرح الستينيات. تميزت بالبحث عن تشكيل جمالى للمسرح، أو للدراما المصرية، محاولة أن تربط بين الأشكال والتشكيلات المصرية الأصيلة، التى تمثلت فى مسرح السامر، ومسرح الحكواتى، الذى كان يحكى السير والملاحم للجماعات الشعبية، وبين النهضة المسرحية العالمية الحديثة.

ولأن الفترة التى شهدت بروز محمود دياب (وزملائه) كانت فترة ازدهار مسرحى، ارتبطت باتجاه سياسى واقتصادى سمى آنذاك بالاشتراكية العربية، فإن تحولا اجتماعيًا بدأ يدب فى بنية المجتمع المصرى كله بخاصة فى البنية الثقافية، على مستويات الفكر، والفن، والتكنيك. ولقد دفع هذا التحول الاجتماعى السياسى المسرحيين بصفة خاصة، إلى البحث عن وسائل وتقنيات تؤصل المسرح المصرى وتدمغه بسمات مصرية، وعربية، هى ما أطلق عليه مسرح الستينيات.

وكان جوهر التأصيل هو تصوير مسرحنا المصرى، والارتداد به إلى أصوله الدرامية والاجتماعية. لذا وجدت ظاهرة التأصيل هذه تجليها الواضح فى المسرح؛ لأنه النوع الأدبى الوحيد الذى يكشف عن جوهر الصراع الاجتماعى، وأطرافه، وكيفية تطويره أو إصلاحه. لذا أدرك كل من تابع مسرح الستينات عرضًا لطبيعة البناء الاجتماعى، فى محاولة للكشف عن أسباب تخلفه، لتجنبها، والكشف عن عوامل تطوره ونموها لتغذيتها. ولم يكن جيل الستينيات وحده فى هذا الاتجاه، بل شاركت كل الأجيال التى شهدت هذه الحقبة فى هذا البحث التأصيلى. وعلى سبيل المثال نذكر محاولة توفيق الحكيم[١]، ومحاولة يوسف إدريس[٢] بخاصة. واستطاع هؤلاء المسرحيون جميعًا أن يصوغوا مسرحا جديدا فى مصر، بعد أن "أصبح

المسرح يمثل أمل شعبنا وطموحه، وتطلعه إلى حياة فنية وثقافية راقية .. لأن هذا الفن أصبح أقوى أدوات التعبير فى هذه البلاد. وهذا أصبح كذلك لأن الجماهير تتطلع اليوم فى قدر متزايد من الشغف والتحفز إلى من يستطيع أن يخاطبها مباشرة وبلا وسيط، فى اجتماع عام له طبيعة الاجتماع السياسى، يعبر عن قضاياها .. كل قضاياها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والفنية".[٣]

وعبارة على الراعى السابقة، تكشف عن جوهر توجه هذا الجيل، ومن شارك معه فى صياغة مسرح مصرى له طابعه الخاص، هو الطابع الجماهيرى. وقد ارتبط التوجه الاجتماعى بتوجه جمالى أدى إلى اكتشاف تقنيات جمالية ودرامية جديدة. لذلك دخلت إلى تقنيات المسرحية، تقنيات شعبية (السامر، الحكواتى)، وتقنيات مستوردة عن مسرح له نفس التوجه، أعنى تقنيات بريخت، وبسكاتور، ومسرح الأوتشرك، مع الاستفادة من الشكل الأرسطى. لذلك دخل مسرحيون جدد وليامز، وتشيكوف، وجان جيرودو، وصمويل بيكت .. إلى جوار أبطال وحوادث من كل فترات التاريخ العربى والإسلامى، بل التاريخ الإنسانى الأسطورى .. إلخ، يستلهمونه ويحاورونه.

ولقد صنع كل ذلك من المسرح وسيلة للتربية الاجتماعية، وإعداد المتلقى إعدادا جديدا. وقد حظيت القرية بأهمية خاصة فى هذا السياق التاريخى والدرامى، نظرًا لاعتماد المسرح على تقنيات شعبية كان مهدها القرية. ولأن التغيرات الاجتماعية الجديدة كانت أكثر تركيزا على شخصية القرية وإعطائها ملامح جديدة لتقترب من المدينة، ثم ليقترب الاثنان من حياة جديدة حاول كتاب هذا العصر أن يبشروا بها.

وأكد هذا التوجه التأصيلى والتثويرى عواقب مأساة ١٩٦٧م التى عمقت الارتداد إلى الأصول المصرية والعربية والإسلامية، وحاولت أن تعيد صياغة المتلقى لمواجهة احتلال، وعدو جديد. واستمر هذا الاتجاه حتى بعد أكتوبر ١٩٧٣، إلا أنه حول هذا التاريخ شهد المسرح المصرى انفتاحًا

خاصًا، ونوعًا آخر من المسرحية لم يهتم بالتأصيل قدر اهتمامه بالمعاصرة وتزجية الفراغ.

أما محمود دياب فقد واكب بمسرحه هذه التحولات كلها، وآثر الاتجاه التأصيلي، وإثارة القضايا الاجتماعية والسياسية التي يمر بها الشعب العربي في معالجاته المسرحية، والتي اختتمها بنشر مسرحيته الأخيرة "أرض لا تنبت الزهور"؛ وهي عن فترة من تاريخ الفراعنة أسقط عليها موقفه الأخير الذي توفي وهو ثابت عليه.

(١ - ٢) ولد محمود دياب بالإسماعيلية في أغسطس ١٩٣٢، والتحق بكلية الحقوق ثم تخرج فيها عام ١٩٥٥، وعين نائبًا بإدارة قضايا الحكومة، ثم عين مستشارًا للثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة، واستمر في هذا المنصب حتى توفي.

نال جائزة نادي القصة سنة ١٩٦١.

حصل على جائزة مؤسسة المسرح والموسيقى سنة ١٩٦٢م عن مسرحية (المعجزة)، وهي مسرحية من فصل واحد.

وحصل على جائزة مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦٣ عن أولى مسرحياته الطويلة "البيت القديم".

وحصل على الجائزة الأولى في مسابقة التأليف المسرحي العربي التي نظمها المركز المصري للمسرح مع اليونسكو في موسم (١٩٦٩) عن مسرحيته "الزوبعة".

وقد ترجمت بعض مسرحياته وقصصه إلى الإنجليزية والفرنسية.

(١ - ٣) تنوع إنتاج "محمود دياب" تنوعًا كبيرًا، ولكنه تمحور حول "الحكاية"؛ أعني أنه كان يحكي ويحاور؛ فكتب الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية الطويلة، والمسرحية ذات الفصل الواحد، ثم السيناريو والإعداد الدرامي للقصص وتحويلها إلى أفلام سينمائية أو تلفزيونية، بالإضافة إلى مجموعة ورقات كتب فيها مذكراته وانطباعاته.

بدأ إنتاجه ينشر مع بداية الستينيات حتى يوم وفاته؛ وبذلك استمر إنتاجه قرابة ثلاثة وعشرين عامًا، هي عمر هذا التنوع الإبداعي الضخم.

"لمحمود دياب" تسع مسرحيات طويلة، وست مسرحيات ذات فصل واحد، وروايتان، وثماني عشرة قصة قصيرة، وأربعة عشر عملا للسينما والتلفزيون. ونظرا لاضطراب سنوات النشر، وبعدها عن سنوات الإبداع، وبسبب تحول العمل الواحد لأكثر من شكل فني، كأن تتحول القصة أو الرواية إلى فيلم سينمائي، أو إلى مسلسل إذاعي أو تلفزيوني، سواء في القاهرة أو في دمشق أو في بغداد، بالإضافة إلى أن محمود دياب كان ينشر النص في أكثر من موضع؛ فتارة يكون ضمن مجموعة، وتارة في مجموعة ثم يطبع في كتاب .. إلخ، لذلك نبتعد عن اضطراب التواريخ، بالرجوع إلى تاريخ الكتابة التي دونها محمود دياب نفسه في المسودة أو في الكتابة الأولى للنص، حيث استطعت أن أتصل بمكتبته عن طريق أسرته (إسماعيل/ حسام/ هالة دياب)، وتمكنت من مراجعة هذه التواريخ.

لذلك نعتمد على ترتيب أعماله في نسقين: أولهما أن ندرج النص تحت نوعه الأدبي (الرواية/ القصة/ المسرحية/ السيناريو)؛ والثاني أن نرتب أعماله أبجديًا، ونذكر إلى جانب النص بعض الملاحظات التي تشير إلى تاريخ التأليف المؤكد، أو تاريخ النشر إذا تعذر العثور على تاريخ التأليف، لاسيما أن هناك عددا كبيرا من أعماله لم ينشر ولم ينفذ مسرحيًا أو تلفزيونيًا حتى الآن. وبيان هذه الأعمال على النحو التالي، مع مراعاة إشارتنا إلى تاريخ التأليف بحرف (ت) قبل التاريخ، والحرف (ن) لتاريخ النشر:

المسرحية الطويلة:

- أرض لا تنبت الزهور، (الزباء)، مجلة المسرح، نوفمبر ١٩٧٩ - البيت القديم، (ت ١٩٦٣)، (ن ١٩٦٥) الكتاب الماسي.
- باب الفتوح (ت ١٩٧٢)، (ن١٩٧٤) دار الحرية، بغداد، العراق.
- دنيا البيانولا (ت١٩٧٢) وهي مخطوطة.

- رسول من قرية تميرا للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، (ن١٩٧٤) الثقافة الجديدة.
- رجل طيب فى ثلاث حكايات (ن/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠)
- الزوبعة (ت١٩٦٣) (ن/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠).
- ليالى الحصاد، (ت١٩٧٢).
- الهلافيت، (ت١٩٦٩).

مسرحية الفصل الواحد:

- البيانو (ت ١٩٦٨).
- الضيوف (ت ١٩٦٧).
- الغريب (ت ١٩٦٢)
- الغرباء لا يشربون القهوة (ت١٩٦٣)
- موال من مصر (الفصل الثالث) من مسرحية موال من مصر (ت ١٩٧٣).

الـروايـة:

- أحزان مدينة (أو طفل فى الحى العربى) (ت ١٩٧٠)، نفذت إذاعيًا مسلسلة (١٩٧١).
- الظلال فى الجانب الآخر، الكتاب الماسى، يناير، ١٩٩٤.

القصـة القصيـرة:

- بناقص واحد، (ت ١٩٧٠)، مخطوطة.
- بيت لأولادى، مخطوطة.
- خطاب من قبلى وقصص أخرى، عشر قصص فى مجموعة، الكتاب الماسى، العدد ١٤، ١٩٦٢.
- رحلة عم مسعود، (ت١٩٦٩) مخطوطة.
- الزائدون عن الحاجة، (ت١٩٧٠) مخطوطة.
- شارع الصمت (شارع الطحاوى)، (بالهلال، مايو، ١٩٧٧).

- الصيد الأخير، (بالهلال، سبتمبر ١٩٧٣).
- عشرة أيام، (ت ١٩٦٢).
- هندية ورجل على حصان، (ت ١٩٨٠) مخطوطة.

السينـاريــو

- أحلام الفتى الغشيم، عن "الأب جريو" لبلزاك، (ت١٩٧٧) سيناريو مسلسل تلفزيونى من ثلاثين حلقة (مخطوطة).
- إبليس فى المدينة، نفذ سينمائيا (١٩٧٩).
- امرأة وثلاث تفاحات، عن "ألف ليلة وليلة"، سباعية معدة للتلفزيون (ت ١٩٧٦)، (مخطوطة).
- أيام الحب والعذاب، عن "مذلون مهانون" لديستويفسكى، مسلسل تلفزيونى تحت عنوان (إلا الدمعة الحزينة)، (١٩٨٠).
- دموع الملائكة، قصة وسيناريو وحوار، (ت ١٩٧٩)، (مخطوطة).
- رأس محموم فى طائرة سوبر سونيك، قصة وسيناريو فيلم سينمائى، (ت١٩٧٢)، (مخطوطة).
- رجل أحب الله، عن سيرة الإمام أحمد بن حنبل، مشروع ثلاثين حلقة لمسلسل تليفزيونى، (مخطوطة).
- الزائدون عن الحاجة، فيلم تلفزيونى، (مخطوطة)، (ت ١٩٧٠).
- (الزباء) أو (انتقام الملكة زنوبيا)، أو (أرض لا تنبت الزهور)، حلقات تلفزيونية فى تلفزيون دمشق (١٩٧٢).
- سونيا والمجنون، (عن الجريمة والعقاب) لديستويفسكى، سيناريو فيلم، نفذ.
- الشياطين، (عن الممسوسون) لديستويفسكى، سيناريو فيلم، نفذ.
- وداعًا للربيع، (عن قصة أيها الربيع ترفق) لحلمى مراد، سيناريو فيلم تلفزيونى، (ت١٩٧١)، (مخطوطة).
- وردة على صدر امرأة، قصة وسيناريو وحوار (ت١٩٨٠) (مخطوطة).

هذه هى الأعمال، بالإضافة إلى بعض المقالات، والانطباعات، والمذكرات المدونة، إلى جانب مجموعة لقاءات صحفية، وحوارات صحفية ونقدية أجريت معه.

(٣)

وتعد الفترة من (١٩٦٧) حتى (١٩٧٣) فترة خصبة لإنتاج المسرحية عند محمود دياب، سواء المسرحية الطويلة، وهى الشكل الفنى السائد فى إنتاجه المسرحى، أو المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد؛ فخلال هذه الفترة، كان المسرح الأداة الرئيسية لاستكناه تجربة محمود دياب وفكره، فى حين اتسمت الفترة اللاحقة باتجاه إلى كتابة السيناريو وإعداد القصص تلفزيونيا وسينمائيًا. وكانت الشاشة، وليست خشبة المسرح، الأداة الرئيسية لتنفيذ تجربته، وتشكيل رؤيته للواقع. ويتضح من قائمة المؤلفات السابقة محاولة دياب الإفادة من القصص والروايات العالمية، وبخاصة روايات دستويفسكى وبلزاك. أما مسرحية "باب الفتوح" فهى همزة الوصل بين مرحلتين فى إنتاج محمود دياب، وبين إنتاج ما قبل ١٩٧٣، وإنتاج ما بعد ١٩٧٣، على المستوى الفنى، حيث نجد ما قبلها يمثل مرحلة التجريب فى الشكل الفنى، وتمثل "باب الفتوح" تتويجًا لهذا التجريب. وبعدها نجد اتجاهًا إلى المسرحية الغنائية الاستعراضية مثل "دنيا البيانولا"، ثم "موال من مصر" (الفصل الثالث) ثم إلى المرحلة المتشائمة فى إنتاج "رسول من قرية تميرا"، و"أرض لا تنبت الزهور".

ولباب الفتوح خاصية لغوية، ودرامية، وجمالية، دفعتنا إلى اختيارها للتعرف على إنتاج المسرح المصرى والعربى فى الفترة التى أعقبت الأحداث الكبرى فى حياة مصر والعرب بل العالم الثالث كله، حيث تناقش هذه المسرحية القضية الجوهرية فى صراع القوى العالمية منذ عام ١٩٤٨ حتى الآن أعنى قضية وجود اليهود والإسرائيليين فى منطقتنا، وارتباطهم باستعمار الغرب والأجنبى عمومًا لأرضنا.

ثم إنها مسرحية تمثل محمود دياب، وتغطى إحدى جوانب مسرحه الذى هو فى النهاية محور من المحاور - المهمة - المسرح المصرى الذى أنتجه جيل الستينيات.

(٤)

مأساة "باب الفتوح"

(٤ - ١)

مأساة "باب الفتوح" لحظة درامية مكثفة، حاول مؤلفها أن يجمع فيها بين الأصالة والمعاصرة، سواء على المستوى التاريخى الزمنى، بأن جعل الشخصيات المعاصرة فى حوار مباشر مع الشخصيات التراثية التى استدعاها وفق مقاييس خاصة، ليقيم المعادلة الزمنية المهمة بين الماضى والحاضر (بين أصالة التاريخ الإسلامى ومعاصرة الأزمة التاريخية التى أعقبت هزيمة يونية ١٩٦٧)، أو على المستوى المكانى بأن جعل بلاد الإسلام بلدًا واحدًا؛ جسدًا تتداعى له أعضاؤه إذا دهم بشر؛ فجمع بين الأندلس (فى غرب العالم الإسلامى) وبلاد الشام ومصر فى لحظة تاريخية واحدة، استطاع أن يربطها دراميًا بذكاء، حين جعل الإنسان هو الرابط الحقيقى لتاريخ العالم الإسلامى وجغرافيته.

ويكشف هذا عن حس تاريخى شفاف، استطاع أن ينفذ من بنية السطحية إلى البنية العميقة فى حركة مكوك محسوبة، ومنضبطة، وفى جدل صاعد وهابط بين الحاضر (الهزيمة/ النصر المرتقب) والماضى (النصر المأسارى) فى الجهة المقابلة. وقد مزج الزمانين والأماكن والبشر جميعًا فى بؤرة الصراع المكثفة، التى شكلتها رؤية المؤلف الواضحة، فى عملية صناعة تبدأ من التفكير وتنتهى بمصير الشخصيات الذى هو مصير التاريخ والجغرافية الإسلاميين، فى ثنائية جمعت أطراف الصراع القديم والمعاصر فى لحظة درامية معاصرة.

وبسبب التجمع والاستدعاء وكثرة العناصر الداخلة فى تركيب البنية. وبسبب تكثيف الرؤية التاريخية، الدرامية، الفنية، تشكلت البنية فى مستوييها العميق والسطحى كليهما، بكثافة الشعر وكثافة العناصر، على نحو عكس على النص صفات جمالية خاصة على كل المحاور النصية، ابتداء من الشخصية والصراع، وانتهاء بالمصير، سنوضحها بالتفصيل الآن.

(٤ - ٢)

"القناع" تقنية أساسية فى مأساة "باب الفتوح"؛ لأنه يؤدى على مستويات عدة، عدة وظائف؛ فمن مستوى الشخصية الرئيسية "أسامة بن يعقوب"، إلى اختيار فترة تاريخية محددة، تمتد بدءا من احتلال الصليبيين لبيت المقدس وما حوله، حتى انتصار صلاح الدين الأيوبى عليهم وطردهم، وانتهاء بالهجمة الصليبية المضادة اللاحقة لاسترداد مكانتهم ثانية باحتلال القدس مرة أخرى. ثم على مستوى المكان (الأندلس، ومصر، والشام). وكل ذلك تركز فى قناع تاريخى وجغرافى، يحاول ربط واقع اليوم بواقع مشابه؛ إذ ليس القناع استدعاء للشخصية التراثية فقط؛ إنه كل ما يتستر المبدع وراءه. ومن أجل هذا يمتد القناع إلى فكرة كتاب "باب الفتوح" وما يحتويه من تعاليم ومبادئ. وهنا يأخذ القناع بعده الرمزى/ الاستعارى. وشخصية أسامة بن يعقوب قناع مخترع. "ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة، تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة أو منها جميعًا"[4]. وقد أضاف "دياب" عناصر أخرى، ومن ثم يتحول النص بزمانه، ومكانه، وشخصياته، وحوادثه، إلى استعارة كبيرة، يمثل طرفاها بعدين مهمين، فيمثل النص المستعار منه، ويمثل الواقع المستعار له، والعلاقة القائمة بين الطرفين هى الإسقاطة المضمونية التى تتوسل بالتراث التاريخى والأدبى، من أجل غاية تعليمية فى المقام الأول، تؤدى وظيفة اجتماعية تربوية؛ إذ تربط فى ذهن المتلقى بين الأطراف المتباعدة عبر الزمان وعبر المكان، وهى أطراف لا يستطيع المتلقى أن يربط بين بعضها والبعض الآخر، لبعد الشقة الزمانية والمكانية عنه. ولذلك ترتبط الوظيفة الاجتماعية التربوية لمأساة "باب الفتوح" بوعى جديد يحاول المبدع أن يبثه فى صياغة جديدة للواقع وللتاريخ

وللإنسان فى آن واحد، تجعل صوت المبدع مختبئا دائما وراء موضوعية القناع، وتقلل من الإسقاط المباشر من الذات على الواقع أو العكس.

وتتجه هذه الغاية أو الوظيفة إلى بناء اجتماعى أكبر منها: ولذلك تلعب الوظيفة على مستويين: مستوى كونها بنية متولدة عن واقع اجتماعى، فهو جزء منه بالضرورة؛ ومستوى كونها إضافة إلى هذا الواقع من خلال إعادة الصياغة لعناصر التراث وعناصر الواقع فى آن واحد، وإن كانت الوظيفة هنا نتيجة طبيعية لمعطيات البنية الثقافية للمجتمع الذى أنتج فيه "محمود دياب" مأساة "باب الفتوح".

وهنا يتكشف النص، حين نمسك بمفاتيح رموزه، وحين تتحول كل عناصره إلى رموز يقابل كل منها عنصرًا اجتماعيًا أو تراثيًا أو إنسانيا بشكل عام.

ويتحكم هذا المبدأ الجمالى فى عناصر "مأساة باب الفتوح". وسيتضح من خلال المعالجة أن العناصر المتاحة للمبدع، تكشف عن موقفه من الصراع، كما تكشف عن طريقة المعالجة، بخاصة رسم الشخصية الرئيسية التى أخذت ملامح خاصة للغاية.

يرسم المبدع الشخصية الرئيسية بمزج خاص بين عناصر تراثية تاريخية وأدبية، وطرق تقديم معاصرة، حيث نجد ملامح بطل السيرة الشعبية، معدلة، تبدو ملمحًا بعد الآخر، وهو يرسم بالكلمات ملامح البطل المسرحى، منذ بداية المسرحية (ص٢٠ إلى ص٢٤) إلى أن ينتهى المبدع من خلق شخصية بدأت تشارك فى الحوادث، حتى تصبح بؤرة الصراع (حتى النهاية) المأساوية لخروجه مطرودا مطاردا من قبل العماد وسيف الدين.

والصفات التى وصف بها "أسامة" فى حوار ساخن بين الشبان الخمسة والفتاتين تكشف عن سبب الاختيار الدرامى للعناصر المشكلة لأسامة بن يعقوب؛ فبعد أن يبين الشباب والفتاتان سمات العصر، بسقوط فلسطينى، وانقسام القبائل العربية، وتحول العدو إلى ذئاب تنهش، وتحول البحر المتوسط إلى ملك للفرنجة - خلال هذا السياق - يبدأ رسم البطل (الحلم، المخلص، المناسب لهذه المرحلة،

والمضحى من أجلها أيضا). لذلك نحس منذ بدأت المجموعة تفكر (ص٢٠) وتحدد الزمان والمكان بأن الحوار يرسم البطل المأساوى فى تدرج منطقى:

الشاب الخامس – إنه طلب عادل على ما يبدو .. وعصر صلاح الدين يناسبنا على أية حال. (ص٢٠).

الشاب الرابع – ولكنى أكاد أشك فى أنهما سيلتقيان.

الشاب الأول – هذا ظن سابق لأوانه؛ فقد تكشفت حفرياتنا عن شىء آخر.

المجموعة – (فى لهجة تقريرية) الثائر يظهر فى عصر صلاح الدين. (ص٢١)

ثم تتوالى ملامح رسم البطل متفرقة على ألسنتهم فى تدرج منطقى، يوضح أسباب رسمه على هذا النحو؛ لأن طبيعة الصراع والمواجهة ضد الأجنبى تتطلب ذلك

الشاب الأول – وهو عربى بالضرورة!

الشاب الثانى – وهو بالطبع شاب.

الشاب الثالث – ولابد أن يكون فارسًا.

الشاب الرابع – يكفى أن تتحقق فيه مثل الفرسان.

الشاب الخامس – إنه شجاع، ذكى، وأمين.

الفتاة (١) – عنيد فى الحق.

الفتاة (٢) – (فى لهجة إنشائية) طويل القامة .. عريض المنكبين.

المجموعة – لا يكذب أبدا

الشاب الأول – غير عاشق لذاته.

الشاب الثانى – له قلب شاعر وحسه.

الشاب الرابع – مفكر.

الشاب الثالث – فدائى عند الضرورة.

الفتاة (٢) – وهو وسيم ..

المجموعة – وهو يعرف ما يريد.

الفتاة (١) – له ابتسامة جذابة فيها ثقة بالنفس. (ص٢١)

الشاب الأول - ولكن وجهه لا يخلو من دلائل الاكتئاب: فهو يعيش محنة أمته. وهى بلا شك تبعث على الاكتئاب.

وهذه الملامح والصفات، تخرج من ملامح "بطل السيرة الشعبية". بل هى خلاصة لأخلاقه وصفات جسده وعقله. والمبدع إذ يستدعيها فى صياغته لبطل حديد يحمل سمات العصرين (الماضى والحاضر) فإنه يضيف إلى البطل الدرامى بعدا تراثيا. ثم يكمل بقية الملامح على لسان الشخصيات، معدلا من سمات البطل القديم. وفق رؤية الحاضر لبطل هذا الزمان، الذى يخرج من الجماعة ليقودها إلى حيث احتياجاتها:

الفتاة (١) - وهو مع ذلك إنسان يأكل ويشرب وينام ويخطئ أحيانًا فى التقدير.
الفتاة (٢) - ويرى أحلامًا ويحب، بل اسمحوا لى أن أقول إنه هو أيضًا له غرائزه. (ص٢٢).

ويختتم هذه الملامح ببيان موقعه من التاريخ الرسمى: إذ ينفى عنه الرسمية، لأنه "بطل شعبى" أخذ ملامح الأبطال الشعبيين ليضفى فكر المبدع على شخصيته، وليحمله مسئوليته الشعبية تجاه أحلام شعب بعثه على هواه ووفق حاجاته كما قلنا:

المجموعة - (إلى الجمهور) أسامة بن يعقوب، هو اسم فتانا الثائر، لن تجدوا له أثرا فى فهارس أو مراجع أو على جدران قلعة، ولا فى نقش جامع أو فى ملامح الشطار؛ لم يكن يومًا خليفة أو أميرًا فى ولاية. أو من رجال المناصب فهو لم يحك الدسائس؛ لم يخن؛ لم يغدر؛ لم يكن بوق دعاية، أو كلب صيد لحاكم؛ لم يبع أهل داره باختياره من أجل منصب. لذلك لم يذكر التاريخ اسمه فى الوثائق والمراجع. (ص٢٤)

(٤ - ٣)

وتتدخل تقنيات حديثة تساعد تقنيات التراث فى رسم ملامح البطل فى مأساة باب الفتوح، تبدأ من فكرة المجموعة عن طريق كسر الصمت لأنه ("عقم

وسلبية" ص١١)، عن طريق اعادة صنع التاريخ، وخلق الشخصيات التى تصبح أدوات المبدع فى صنع رؤيته الخاصة عن الماضى والحاضر فى آن واحد.

الشاب الخامس - أعنى أن نعيد صياغته: نتخيلـه على هوانا: نرد إليه ما نقص منه.

ونستعيد منه مالا نقبله: بكلمة مختصرة، نصنع الحقيقة.

وقد فرضت هذه الرؤية الدرامية (التاريخية) تقنيات المسرح الحديث على "محمود دياب" (ص١٤)، فاستخدم طريقة "بريخت" فى إقناع المتلقى بأن ما يحدث على المسرح من صنعنا. ليقيس المتلقى على ذلك، فيعرف أن ما يحدث فى الواقع هو من صنعنا، وأن بأيدينا أن نخلقه أو نعيده، ونصوغه، ونعدله، فى وعى. يكسر فكرة الإيهام المسرحى الأرسطية، ويحول المتلقى إلى مشارك فى خلق المادة وتشكيلها، وفقًا لمطالب المتلقى ولرغبته فى المعرفة والتوصل إلى "فكرة تساعدنا .. على أن نبلغ حالة الرضاء. .. والانسجام النفسى"[٥].

لذلك ترتسم الشخصية الرئيسية أمام المتلقى ووفق اختيار المجموعة المعاصرة، ونتيجة لحوارها الدائم من أجل التخلص من الصمت أو من الكلام الزائف. وخلق الشخصية بهذه الطريقة البريختية يكسر فى المتلقى رهبة التاريخ. وجلا شخصيات الفرسان التى تصيب الفرد بالخوف من المساس بها، والتى تتحول إلى Taboo لأنها ارتبطت بالتاريخ السياسى، تاريخ الحكام والخلفاء والسلاطين والقواد من ناحية، ومن ناحية أخرى بالدين أو بتاريخ الأديان والأنبياء ثم بالسير الشعبية، على نحو ساعد على زيادة جرعة الخوف "واللامساس". فقد صنع التاريخ خاصة فى السير وما يشابهها "كما فهمه الشعب أو كما أراده زعماؤه أن يفهم؛ فقد كان هذا النوع من الأدب الشعبى حتى وقت قريب من أحسن أنواع المحاضرات العامة التى ابتدعت لتدريس القوم تاريخهم .."[٦].

واستدعاء الشخصية التاريخية تقنية مهمة، يتوسل بها المبدع للوصول "إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها.."[٧].

وكان مخرج "محمود دياب" من هذه القداسة مخرجًا جماليًا، ودراميًا، واجتماعيًا فى آن واحد؛ لأن إعادة صياغة التاريخ وشخصياته تلازمت مع رغبته فى

إعادة صياغة الذات الفردة، والذات القومية. وهذا ما جعل "أسامة بن يعقوب" يتحول "مرآة" تعكس "إنيتنا" وتاريخنا؛ إذ ينقد المؤلف على لسان الشخصية "المعاصرة" بعض ملامح أسامة السلبية نقدًا ذاتيًا:

الشاب الأول – لقد خلقناه على "شاكلتنا"، ميالاً للمهادنة؛ وهذا عيب فينا، كان يتحتم علينا أن نتلافاه في أسامة. (ص٦٣).

الشاب الثالث – إليكم فكرتي – التي هي فكرة أسامة في نفس الوقت – .. (ص٦٢)

لذلك كانت شخصية "أسامة" أمام المتلقي دائمًا حتى النهاية، قابلة للتشكيل والتحوير والتثوير؛ لأنه ملك لنا، نشكله في كل مرحلة – من فكرنا – على نحو يتلائم مع مشكلتنا الفكرية أو الاجتماعية، أو – هنا – مع مشكلتنا الدرامية بتقنيات المسرح الحديث والمعاصر؛ لأنه بطل شعبي، ولأن المبدع يبحث عن بطل شعبي لا رسمي. ونلاحظ – نتيجة لهذه الرغبة – تخل المبدع في سير الحدث الدرامي، حتى أنه يعدل الطريق لأسامة فيتركه في يد الشرطة، ثم يستدعيه "ليكمل اللعبة":

الشاب الخامس – علينا الآن أن "نسترد" أسامة من صحراء فلسطين، ونستأنف لعبتنا .. (ص٦٣)

الفتاة – فلنمض في رحلتنا معه .. (ص ٦٣)

وفي كل حركة يستدعي فيها أسامة يفيق المتلقي ويسر إيهامه أو تقمص روحه. لذلك تنفصل المجموعة المعاصرة – في وعي – عن التاريخ وحوادثه – داخل المسرحية – حينما تدرك أن صلاح الدين انتصر، في حين أنهم كانوا وما زالوا يبحثون عن نصر. وأسامة – في هذي اللحظة – لابد أن ينفصل عنهم – تاريخيا ودراميا – لأنه يقرر أن نصر "صلاح الدين" (مؤقت)، وأن رحلة المجموعة للبحث عن قرار غير سديدة، ندرك ذلك من خلال حوارهم، ومن مشكلة الحاضر المعيش التي تمثل نقطة الالتقاء والافتراق داخل بنية النص، بخاصة بين الشخصيات:

المجموعة المعاصرة – وفي "عكا" مراكب تبحر إلى شواطئ "الأندلس".

الأصـــــــوات – هل تصحبنا؟

أسامـــــــــة – صحبتكم السلامة. فأنا أنتظر "الصباح" (ص٧٦)

وكذلك تقرر المجموعة المعاصرة البقاء، ولا ترحل مع المجموعة المسافرة:

المجموعة المسافرة – إلى الناصرة، هل تأتون معنا؟

المجموعـة المعـاصرة – شكـرا، نحـن بـاقون؛ "فنحـن لم ننتصـر بعـد" (المجموعـة المسافرة تتابع طريقها) وما زلنا نبحث عن قرار. (ص٧٧).

والمفارقات الواضحة بين سلوك الشخصيات التاريخية والمعاصرة يعود إلى مقياس وحيد، هو: ماذا تحقق من نصر؟ وهذا إسقاط لمشكـل الكـاتب ومشكل عصره (قبيل حرب أكتوبر ١٩٧٣).

وقد تلازم استدعاء الشخصية التاريخية وفق شروط المجموعة المعاصرة، مع استدعاء حوادث التاريخ، وذلك للبحث عن نموذج يفجر طاقات المعاصرين نحو مشكل حياتهم:

الشاب الخـامس – التـاريخ حقيقـة، وقـد نجـد فيه "المثـال" وربمـا تبعث فينا وقائعـه الشعور بالكفاءة، وبالقدرة على الفعل. (ص١٣).

وسيطرة فكرة المثال على استدعاء التـاريخ والشخصيـات هـي مـا جعـل "القدس" بؤرة مهمة للقاء الشخصيتين المتفاهمتين: أسامة (البطل المرسوم) وزياد (البطل المتعاطف):

أسامة – ولسوف تتوثق صداقتنا في "القدس" يا زياد.

زياد – نعم، نعم؛ فسنلتقي في القدس بالتأكيد. (ص٥٧)

أخيرا تلتقي الشخصيات كلها – خـلال المسرحية في ناحية القدس. وعلى الرغم من قيام الصراع الدرامي على محورين: أولهما صـراع (العـرب/ الفرنجـة)؛ وثانيهما (كتاب بـاب الفتـوح/ الواقـع التاريخي) – فإن جوهر المحورين هـو تحرير "الإنسان من كل ما يسيطر عليه بغير وجه حق، سواء أكان استعمارًا، أو زيفًا ومديحًا. ويحاول أسامة بكتابه وسلوكه مع الآخرين، أن يلقى صلاح الدين الأيوبي المختبئ في التل نتيجة لالتفاف الحراس حوله ومنع الناس من الوصول إليه، وكـانت خيمته محط النظر، بل محط الآمال:

أسامة – التقى بصلاح الدين، وأسلمه فكرتى ليمنحها – سيفه؛ إنه الأمل الذى أشرق فى قلب اليأس بسيفه، وفكرتى ستصبح الجنة ملكًا لأمتنا فى الأرض. (ص٢٥).

ولكن المصير الذى انتهى إليه أسامة، يعكس لنا مأساته، حيث يصطدم أسامة فى نهاية المسرحية بالسادة المتحلقين حوله، بعد قرار الرحيل:

أصوات من السادة – بعنا نفسك!

أسامة – (صارخًا) لا.

أصوات من السادة – بعنا كتابك!

أسامة – صارخًا لا.

تاجر العبيد – فسنأخذ منك نفسك بغير عوض.

(وتنفجر مجموعة السادة فى قهقهة عالية، وتتحول الدائرة إلى كتلة يختفى فيها أسامة..) (ص١٥٥/ ١٥٦)

وحين يضيع أسامة يتحول إلى رمز للتضحية من أجل غيره، فى حين تنتقل دعوته إلى صدور محبيه. والتوازى بين "ضياع" البطل وبقاء كتابه مختفيًا محفوظًا فى صدور أصدقائه من جهة، وعودة العدو ثانية من جهة أخرى، يكشف عن رمزية الأحداث والشخصية، وكونهما قناعين متوازيين مرتبطين بفكرة "المخلص" التى تغلف المسرحية كلها، ابتداءً من خلق الشخصية وجعلها مع الآخرين، والفكرة الإصلاحية التى تبشر بها، إلى النهاية المأساوية المحتومة لبطل مثل هذا، استدعى الكاتب ملامحه فى زمن سيطر فيه العماد الكاتب المداح وسيف الدين المحافظ ومن كان على شاكلتهما.

والحلم فى مسرحية "باب الفتوح" بمفهومه المتسع يمثل تقنية مهمة مثل القناع؛ فالمسرحية كلها حلم واعٍ، يقوم به الكاتب من خلال وسائط الشخصية واللغة. وقد أتضحت قدرة الحلم على الحذف والزيادة، والتحوير والتثوير للعناصر المتاحة للكاتب، سواء أكانت تاريخية أم جمالية؛ فخلال المسرحية نجد حرية المجموعة المعاصرة فى رسم أسامة بن يعقوب على شاكلة المثال الذى يحلمون به، ونجد أن

البداية الواقعية للمجموعة المعاصرة قد حتمت عليهم أن يحلموا بعالم جديد، لكن من خلال التراث. وهذا بالإضافة إلى استخدام تقنيات مسرح "لويجى بيراندلو". كالدخول إلى حكاية من الواقع، واستشراف المستقبل بوعى، وكثرة الإشارات المسرحية التى تحدد معظم عناصر المشهد الدرامى.

وتدخل تقنية الحلم على مستوى المضمون، فى تمن أن يتحول الحاضر القاسى فى أى زمان إلى واقع أفضل، ففى الفصل الأول من باب الفتوح حلم بالقانون وبتنظيم علاقة الراعى والرعية؛ وفى الفصل الثانى حلم العلم والتكنولوجيا،لمحو الخرافة والسحر والتبوتية (ص٦٢)، بل حلم المثل العليا ضد الجوع لنفيه، وفى الفصل الثالث يزداد الحلم والتمنى حين تطبق الأحداث على أسامة وعلى كتابه.

وقد انعكس الحلم على طبيعة الصراع، فتحول من ضدية بين الصمت والكلام، إلى الصراع بين الحرية والعبودية، ثم بين أفكار أسامة وأهل المناصب، ثم يتركز الصراع - فى النهاية - بين التجار (المساومة) وبين الحلم (المختبئ) بفعل الظروف المحيطة.

كذلك عكس الصراع ثنائية مهمة بين العداوة والذات؛ بمعنى أن الصراع العسكرى حتم ثنائيته الصراع الدرامى؛ فهناك جيش للأعداء، وجيش مدافع عن أرضه. ثم عكس الصراع العسكرى ثنائيته على "باب الفتوح" فظهر المناصرون، والأعداء، حتى نهاية النص.

ولقد كانت أفكار الكاتب وراء هذا التحول وهذه الثنائية؛ لأنه يحاول رسم الأحداث والمصير بما يتلائم مع المثل الأعلى المعرفى داخله، ومع إسقاطه المقنع على الحاضر، على نحو جعل النص يقوم بدور معرفى وتعليمى وفنى. و"ليس بوسع الإنسان أن يفصل بين الوظائف المعرفية والتعليمية للعمل الفنى؛ ومن المستحيل أن نستوعب كل ما تنطوى عليه هذه المسألة من تعقيد، دون أن نضع فى اعتبارنا موقف الكاتب من الموضوع الذى يعالجه، وطبيعة المثل الأعلى الجمالى القائم خلفه"[9].

وتقنية الحلم، بما استتبعته من تقنيات بريختية أو بيراندلية - إن صحت النسبة - استدعت أن يقدم محمود دياب عالمًا مصنوعًا، يعى المتلقى والمؤدى والكاتب صناعته، أو كما يقول "كير إيلام" فى سياق مشابه، إن المسرح "يصور عالم الاحتمال، عالم كما لو كان". وهذا العالم يقف متماثلا مع عالمنا وغير متماثل فى آن واحد.(١٠) ومعنى هذا أن المتلقى مشارك حقيقى فى مسرحية "باب الفتوح"، لأنه يقوم برسم المطابقة، أو المماثلة بين ما يقدمه النص وبين الواقع الذى يعيشه، ليكتشف وعيًا جديدًا بالواقع، إلى جانب المتعة الفنية.

(٦)

ولغة المسرحية مكثفة، تبعد عن الترهل، وتلتزم بالمنطيقة، والتدرج، وتتحرك فى مستويات متعددة، على الرغم من كونها فصحى. ونحن ندرك هذه المستويات فى تمايز لغة أشخاص عن آخرين، وندرك تمايز لغة لحظة درامية عن أخرى، حيث نجد لحظات انفعالية تقوم على "التعبير" ونجد لحظة هادئة تقوم على البناء المنطقى المرتب للجملة، حين يكون الهدف هو "الإعلام" وتحليل الفكرة.

وتغلف النزعة الشعرية الرؤية العامة للغة النص، فى حين صار كل رمز موازيًا لفكرة، أو لشخصية محدودة.

وترهف الجمل وتتوتر على لسان الشخصيات، فتنتقل من كيفية نثرية إلى كيفية موزونة فى أحيان كثيرة،وموقعة فى أحيان أخرى، حتى إن بعض المقاطع يتحول إلى مقاطع شعرية.

ولم يمنع ذلك من أن نجد المزاوجة بين لغة القديم (العماد) والحديث (أسامة)، على سبيل المثال، كما نجد، أبياتًا شعرية قديمة لا تبعد عن نثرية "العماد" لانتمائهما إلى أسلوب مرحلة أدبية مميزة فى العصر الإسلامى الوسيط.

ولقد حاول محمود دياب - عن طريق اللغة - أن يعرض التقابل بين الفكرين والأسلوبين فى معالجة الواقع؛ فكما يحافظ العماد المؤرخ على الأوضاع القائمة فى عصره، ليحتفظ بمنصبه ويحتفظ الباقون بمواقعهم لدى صلاح الدين

الأيوبى، نجده يحافظ على لغة الإنشاء بما تتميز به من تكلف السجع، والجناس. والتقابل والتضاد.

وحين يعترض التلميذ، مقلبًا الصفحات: "لقد سودنا عدة صفحات عن الموقعة، ولم نصل بعد إلى الجوانب الهامة منها"، لا يجدى اعتراضه شيئا.

ونقده لهذه الطريقة هو نقد لطريقة التفكير التى تدور حول الموضوع ولا تدخل فيه. لذلك نجد التلميذ يثور على أستاذه، وينضم إلى "أسامة"، مؤمنًا بالجديد، كافرًا بالتليد البالى:

زيـاد – فلنهمل السجع يا سيدنا، ولنتابع الكتابة بما يوحى به الخطر.

العماد – ليتنى استطيع يا زياد.

زياد – وما الذى يمنعنا يا سيدنا؟

العماد – أصول الكتابة يا غلام، .. لو تخلينا عنها ما بقى لنا شىء نذكر به.

زياد – .. ولكنى أكاد ألمح فى الأجيال القادمة .. أصولا أخرى للكتابة ..

العماد – ولكنهم لن يروا فينا شذوذًا؛ فنحن لن ننفصل عن أيامنا يا زياد. (ص٢٧)

والدافع إلى رفض الجديد، هو نفسه الدافع إلى رفض كتاب باب الفتوح ومبادئه، ورفض أسامة بن يعقوب، بل هو جوهر تتبع الشرطة لأسامة، وهو الصراع المهم فى داخل المسرحية، بين طزاجة النظرة، واستدعاء نظرة قديمة فى كل شىء.

فإذا خرجنا من الصراع بين لغة الأستاذ ولغة التلميذ إلى رحابة النظرة، وجدنا بساطة التشكيلات اللغوية على لسان أسامة، وكثافة عباراته وموسيقيتها فى كتاب "باب الفتوح"؛ فلغته تلائم وضعه العام الهادئ، وفكره المركز:

أسامة – (للعماد) لقد جئت لمهمة أخرى لابد وأن أنجزها، وهى أشد خطورة من أن أرفع سيفى لأقاتل، ومهمتى عمومًا، لا تبدأ إلا من حيث ينتهى القتال. (ص٣٢).

والأمثلة كثيرة فى النص، ولا داعى لتكرارها. هذا فى حين تتكثف اللغة فى كتاب "باب الفتوح" وترهف وتحمل إيقاعا خاصًا، يتناسب مع رغبة المبدع فى أن

تصير هذه العبارات أمثالا وحكمًا تسير على ألسنة الناس، وتذيع بينهم، وتعرض عن تلك الأمثال التى تحط من قدر الناس، وتؤسس فكراً ماضويًا يثبت دعائم فئة على حساب الباقين (ص٦٢). وكما قلنا فمبادئ أسامة هى مبادئ المعاصرين، تعال فى زمن بعيد، والعبارات التى يقولونها تتكثف هى كذلك عندما يتحدثون جميعًا فى صوت واحد، يوحد كلمتهم، ويجعلها كلمة شاب واحد، وهى كلمة أسامة أيضًا. ولو أننا وزعنا عبارة من عبارات المجموعة ومن عبارات أسامة فى باب الفتوح، وهى العبارات التى تتكرر طوال المسرحية، على الأسطر، للاحظنا الحس الشعرى والإيقاع الذى يرفع الكلام فوق مستوى النثر.

ولنأخذ مثالا من كلام المجموعة، نوزعه بشكل الشعر:

- نحن من العامة

أضنى الفقر أهلينا والخوف

يؤرقنا مستقبل أمتنا

لا نقنع بالصبر، حلاً أبديًا لمشاكلها،

نؤمن بالحد الساخن، بالثورة. (ص١٠٢)

ولنأخذ مثالا من كلمات "باب الفتوح" ونكتبها بالشكل نفسه، ولتكن آخر ما ردد من عبارات، لأنها على لسان المجموعة المتوحدة أيضًا:

- المركب توشك أن تغرق.

ولكى ننجيها،

لابد ..

وأن نتخفف من بعض الأثقال

ووسيلتنا

إعتاق عبيد الأمة

لا يوجد بلد حر

إلا بشعب حر.

ثـم قـولهـم:

لو أنا أعتقنا الناس جميعا.

ومنحنا كلا منهم شبرًا في الأرض.

أزلنا أسباب الخوف

لحجبنا الشمس ..

بجنود يسعون إلى الموت

ليذودوا عن أشياء امتلكوها

واكتشفوا كل معانيها:

الحرية،

شبر الأرض،

وماء النبع،

وقبر الجد،

وأمل الغد. (ص١٥٨)

ونلاحظ أن تكثيف العبارة مقصود لهذا الغرض الجمالي الاجتماعي، لتتسع العبارة، وتنقل المتلقي بإيقاعها من حاله العادي إلى حال موزون إلى حد كبير، فتحفظ العبارة لتؤدي وظيفتها في تغيير وعي المتلقي، وتبث أفكار الكاتب.

وتقف لغة كتاب باب الفتوح نقيضًا للغة أفعل التفضيل، في شعر الشعراء المادحين، كما تقف نقيضًا لعالمهم، مبشرة بعالم جديد، وإن بدى حلمًا على لسان أسامة بن يعقوب. لذلك كانت هذه العبارات ومثيلاتها تحمل عناصر الوعي الجديد، في تشكيل لغوي يخالف التشكيل اللغوي العام للمسرحية، ويأخذ خصوصيته من خلال مقارنته بغيره من حوار الشخصيات الأخرى أو لغة التاريخ. وليست اللغة مفصولة عن الصراع أو الشخصية؛ فكلها أدوات المسرحي، يحاول أن يجري الصراع بها، ليكشف عن أشياء كامنة، يحاول إضافتها إلى الوعي الموجود لدى المتلقي. وحين تتميز فقرات كتاب باب الفتوح وبعض حوار الشخصيات بهذا التوتر الموسيقي، وترتفع على اللحظة النثرية، تتحقق رغبة الكاتب في أن "يؤدي إلى حدوث تغيرات

بنيوى ليس فقط فى وعيهم القائم، بل كذلك فى وعيهم الممكن الذى هو أساس الوعى الأول"(11).

ليكشف – من داخل الصراع – وعن طريق أحد وسائله، وجوهر تشكيله، وهو اللغة، الفارق بين الوعى المرفوض (القديم) والوعى (المطلوب)، وهو وعى باب الفتوح.

ولحظة تكثيف الوعى عند محمود دياب هى لحظة تكثيف اللغة. وقد اقتضاه هذا التكثيف أن يستعين برموز شعرية، تساعده على بيان الفكرة، فراح يستعير من عالم الغابة بعض مفرداته، ومن عالم الفضاء بطيوره ومكوناته الفلكية، ويوظفها فى إعطاء جرعة أكثر كثافة عند تصوير سلوك الشخصيات بخاصة. وقد اختار رموزًا ومفردات محددة، مثل: ملك الغابة، الذئاب، السوس، النسور، الفئران، الجرو، الدود، الأسد، الكلب، البعوض، الضفدعة، الثعالب، الدجاج، الحية، على الترتيب. وكلها دخلت فى علاقة تشبيه أو استعارة واضحة الأركان، محاولة أن تجمع بين السياق الدرامى والدلالة التراثية لهذه المخلوقات. وتتضح العلاقة الدرامية بين السياق وهذه المفردات فى أن كان صلاح الدين: الأسد، والنسر:

العماد – السد الرابض هناك فوق التل لا يهتم بالأحلام. (ص٦٤)

لذلك كان جنود صلاح الدين مثله نسورًا فى حربهم:

العماد – وهو يندفعون: إلى القمة بجيادهم كالنسور، لينزلوا الهزيمة بجيوش الفرنج مجتمعين. (ص٢٨).

ولذلك كان الأعداء ذئابا وثعالب، ليتناسب "الرمز الشعرى" مع موقع الشخصية الدرامى:

الشاب (٥) – فأما حين يستثير واقعها هذا، فهم الذئاب المتربصة على الحدود ..

المجموعة – والشعب ما انفك يصلى، ويدعو لله فى صلاته، أن يولى من يصلح، والذئاب ما زالت تنهش ..

أبو الفضل – لقد غررت الغيلان بالسلطان الوديع؛ لعبت معه لعبة الثعالب، فادعت الموت، ولن تلبث أن تستيقظ لتلتهم الدجاج الباقى. (ص١٠٧)

لذلك كانت المرأة اليهودية مثل الأعداء فى نظر أبى الفضل

أبو الفضل - يا للمرأة الثعلب! (ص١٢٤)

والتجار، الذين يربحون فى كل الأحوال، حين يدخلون بين البشر فى مساومة، هم الفئران فى تعبيرات المسرحية؛ وهم السوس أيضًا؛ لأنهم ينخرون جسد العلاقات الاجتماعية.

المجموعة - إن عصرًا تتمزق فيه أمة عظيمة، يجهز السوس عليها. (ص٢٠)

الشاب (٤) - أراكم قد ملأتم المدينة بتجار العبيد، وتجار الكلام، وتجار الغلال. والحواة، والأفاقين، وكل ألوان السوس. (ص١٠١)

وتفعل الفئران فعل السوس: إن كان التجار هم السوس، فالفئران هم الدخلاء والتجار أيضًا:

أبو الفضل (عن التجار)

- لقد امتلأ بيتى بالفئران، ولن يسلم من الطاعون. (ص١٢٤)

- فسوف أقتل كل ما ألقاه فى البيت من فئران (إلى التجار) أسمعتم! كل الفئران. (ص١٢٦).

وبعد ذلك تأتى رموز، تتبع السوس والفئران فى الخسة وحطة الشأن، مثل الكلب:

فيوصف أرناط (ص٣٦) بالجرو الأجرب، والجائع بالكلب الضال (ص٤٣)، ويتحول الشرطة والعسس المدربون: إلى كلاب صيد مدربة، تبحث عن الفريسة، دون أن تسأل لماذا؟ (ص٧٣).

وتأتى صور سريعة، تجعل العجوز ضفدعة (ص٧٩)، والأعداء كالبعوض (٤٧)، وأبا الفضل رأس الحية (ص١٤٣).

ويهمنا من هذه الرموز انقسامها إلى محورين؛ محور الكرامة ثم محور النذالة، مواكبة للصراع الدرامى بين المسلمين والفرنجة.

ولذلك كانت مفردات الغابة أنسب الصور والرموز لطبيعة الصراع العسكرى الفتاك طوال المسرحية كلها.

لكنه ابتداء من الفصل الثانى، تظهر مفردات مهمة، تعبر عن الرغبة فى تحقيق الحلم، وتتحول إلى صور شعرية ورموز للمستقبل/ الحلم، الذى يكمن داخل أسامة بخاصة، والشخصيات الآملة بعامة، ويكون الطرد والظلم معاكسًا، أعنى ظهور صور الإشراق فى مواجهة الظلام:

المجموعة – سرعان ما يشرق الصباح، وتتضح الأشياء فأكتشف هذا المكان الذى قادنى الظلام إليه.

أسامة – شكرًا لكم، فأنا باق هنا حتى الصباح.

المجموعة – فلعلى أعرف فى النور، أى طريق اختار. (ص٧٤)

ويكرر:

أسامة – صحبتكم السلامة، فأنا أنتظر الصباح (ص٧٦)

عائشة – لأبى الفضل "لن أتركك يا جدى، سأبقى بجانبك نتحادث حتى تشرف الشمس على الشروق (٨٢).

أسامة – بعد قليل تشرق الشمس، ويظهر معها السلطان أما قبة الصخرة، ليشرف على أعمال التطهير بنفسه، وستمتلئ الساحة قبله بالجند كما كانت حتى الفجر. (ص١١٣).

وكذلك نلاحظ أن صور الشمس والنجم والصباح والإشراق بدأت بلحظة شعرية أساسها الاستسلام للتداعى، والحوار مع الذات عند أسامة أولاً، ثم انتقلت إلى حوادث أخرى. وتتوازى أشعة الشمس بخاصة مع الجديد القادم ضد التجار والأعداء:

أبو الفضل – (للتجار) عليكم أن ترحلوا قبل أن تسقط أشعة الشمس على هذا السلم!

واليهودية سيمون تؤقت نومها بالظلام والليل:

سيمون – حمدًا لله؛ لقد سكت. أستطيع الآن أن أنام لحين أن تسقط أشعة الشمس على السلم. (ص١٢٦)

وتتضام هذه الرموز كلها داخل البنية المسرحية لتصنع "دالة" إيحائية مصاحبة للحبكة وللصراع الدرامى، فى الوقت الذى يقوم فيه الحوار بالدور الأول فى نقل هذه العوالم الشعرية إلى جانب العوالم التاريخية والدرامية فى وقت واحد.

ولا شك فى أن تقنيتى القناع والحلم، فى علاقاتهما بأدوات الكاتب المسرحى، الشخصيات، الحوار، الحوادث، المادة، الموضوع .. إلخ عبر الصراع والتشكيلات اللغوية، قد عكسا رؤية المبدع فى المسرحية، تلك الرؤية التى رأت حلها أو حل مشكلاتها، فى تصحيح الأوضاع، وإعادة صياغة الذات من خلال صياغة التراث، والواقع كليهما، ليبرز المستقبل من خلال هذا الركام[١٢].

مـراجـع البحــث

١- ينظـر فـى هـذا قالبنـا المســرحى، المقدمـة مـن ص١٣ إلى الآخـر. المطبعـة النموذجية، ١٩٦٧م.

٢- ينظر فى ذلك، الفرافير، التقديم النظرى للمسرحية، مكتبة غريب، بدون تاريخ.

٣- على الراعى، يوسف إدريس فى المسرح، تقديمه لمجموعة يوسف إدريس "نحـو مسرح عربى" - دار الوطن العربى ١٩٧٤م.

٤- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص١٢٣، فصول، يوليو ١٩٨١م.

٥- عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، ص١٦، الألف كتاب، دار الفكر العربى، ١٩٦٣م.

٦- فؤاد حسنين، قصصنا الشعبى ص٤٥، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧.

٧- على عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص١٨، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - ليبيا - طرابلس، ١٩٧٨.

٨- روبرت بروستاين؛ المسرح الثورى، ترجمة عبد الحليم البشلاوى ص٢٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ.

٩- دريموف، مشكلات علم الجمـال الحديـث، مقـال المثـل الأعلـى، ص١٠، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩.

١٠- كير إيلام، سيميولوجيا المسرح والدراما، عرض نبيلـة إبراهيم، ص٢٤٨، فصـول، يونيو ١٩٨٢.

١١- لوسيان جولدمان، الوعى الممكن والوعى القائم، ترجمة محمـد برادة، ص٧٠، مجلة آفاق، العدد العاشر، يوليو ١٩٨٢.

١٢- اعتمدنا هنا على نص باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤، وقد وضعنا الإحالة فى نهاية الاقتباس تجنبا لطول الهامش.

الوحـدة الثـالثــة

الشــعر

بحوث ودراسات فى النقد النظرى والتطبيقى

مقدمة

تقوم هذه الوحدة من البحوث، بدراسة موضوعين:

الأول منهما:

دراسة منتج أحد الشعراء بعد وفاته، وليس بسبب وفاته. أعنى دراسة شعر فوزى العنتيل (١٩٢٤ - ١٩٨١) من خلال دراسة فنية لديوانيه، "عبير الأرض" و"رحلة فى أعماق الكلمات"حيث يظهر للمتابع - فى هذا البحث - مدى أهمية دراسة مجمل أعمال الشاعر كبنية واحدة تتجاوب بين عناصرها ونظمها. وقد أوضحت هذا الدراسة السمات الفنية لشعر فوزى العنتيل أحد شعراء موجة الخمسينات الذى زامل صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى، وعبد المنعم عواد يوسف، ومجاهد عبد المنعم مجاهد، وغيرهم من شعراء هذه الحقبة فى صياغة النص الشعرى الجديد.

وثانيهما :

دراسة منتج شعرى متحرك، بين النص الشعبى، والنص الفصيح غير الشعبى. أعنى دراسة وظيفة الشعر بين السيرة الشعبية والشعر العربى الحديث متمثلا فى شعر أمل دنقل (١٩٤٠ - ١٩٨٣) ولذلك يعالج هذا البحث موضوعين يتصلان ببعضهما البعض اتصالا وثيقًا. أولهما: وظيفة الشعر فى تشكيل سيرة الزير سالم. وثانيهما: توظيف هذه السيرة بالذات (شعرها ونثرها) فى تشكيل ديوان أمل دنقل "أقوال جديدة عن حرب البسوس".

فأما الموضوع الأول: فقد بلغت النظر إلى وجاهة الزعم القائل بأن سيرة الزير سالم قد كتبت شعرًا، مستدلا برصد المواضع التى ورد فيها الشعر فى السيرة، وهى مواضع تزيد على تشكيل هذه المواضع نثرًا، حيث تأتى مواقف تعالج شعرًا فقط، ولا يتدخل النثر فى سردها أو تشكيلها. وكان هذا الموضوع بحثًا تقدم إلى المؤتمر الدولى الثانى للسير الشعبية، الذى انعقد فى القاهرة فى الفترة ما بين (٢-٥) من شهر يناير سنة ١٩٨٥. وقد أدخلت عليه - هنا - بعض التعديلات البسيطة التى تساعد على بيان فكرة البحث، وأهمية إيراد قائمة بالمواضع التى استخدم فيها الشعر

فى سيرة الزير سالم، وأرجو أن يكون هذا البحث مقدمة لعمل كبير يشتمل على توظيف الشعر فى السير الشعبية كلها يمكن أن يقوم به عدد من الباحثين فيما بعد.

وأما الموضوع الثانى: فهو يكمل الدائرة، حين يدرس توظيف سيرة الزير سالم فى تشكيل بنية ديوان شعرى معاصر، استمد مقولاته ومواقفه الجوهرية من بعض مواقف هذه السيرة شعرًا ونثرًا. وقام بتشكيل بنية موازية للسيرة، تفصح عن توظيف - خاص فى الشعر المعاصر - للسيرة الشعبية، حيث أخذ أمل المواقف الجوهرية وجعلها عناصر فى تشكيل ديوانه. وكأنه ينشئ معارضة بين أقوال جديدة وأقوال قديمة عن حرب البسوس، إذ يوضح التناص القائم بين النص الحاضر والنص الغائب هذه المعارضة الشعرية المتميزة.

ولا شك فى أن الموضوعين متداخلان ويكمل بعضهما الآخر إذ يجعل النظر إلى النص القديم أكثر إضاءة حين يعارض بنص جديد وفى ظروف سياسية واجتماعية تذكر بما كان يسود من ظروف سياسية واجتماعية داخل سيرة الزير سالم. ولهذا أشار البحث إلى كيفيات توظيف التراث، وإلى مقارنة بين نص السيرة ونص ديوان أمل دنقل لبيان أوجه التشابه والخلاف، والنص على مواضع التوظيف بالتحوير والتدخل الفنى من قبل الشاعر المعاصر من عدة زوايا مختلفة.

ولهذا يفصل البحث بين الموضوعين بوحدة وسطى تمهد للخروج من موضوع وظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم إلى الموضوع الخاص بالتناص بين أقوال قديمة (السيرة) وبين أقوال جديدة عن حرب البسوس (الديوان) وأعنى بهذه الوحدة، معالجة أقانيم الشعر عند أمل دنقل، حتى يظهر توظيف أمل للسيرة من داخل سياقات أعماله الشعرية كلها. ولذا ندرس شعر أمل إلى، ما قبل صدور ديوانه "أقوال جديدة" حتى لا تكون معالجة التناص قفزة فى الفضاء.

وتكتمل وحدة البحوث الشعرية - بذلك - بدراسة مجمل نتاج أحد شعراء العصر الحديث، ثم بدراسة ظاهرة شعرية عبر نوعين من الكتابة الأدبية: السيرة الذاتية والشعر العربى الحديث.

فوزى العنتيل

من عِبير الأرض

إلى رحلة فى أعماق الكلمات

(١)

(١ - ١)

محمد فوزى العنتيل (١٩٢٤ - ١٩٨١) أحد الشعراء الذين حاولوا تجديد القصيدة العربية، بتقديم ما سمى فى هذه الفترة بالشعر (الحر)، أو الشعر (الحديث). وتابع فوزى العنتيل خطى الرومانسيين العرب (الديوان، الغربال، أبولو) وكان تأثير (جماعة أبولو) أكثر تأثيرا عليه. خصوصا الشابى (١٩٠٩ - ١٩٣٤).

وإذا كان العنتيل قد ساهم منذ البداية مع أصحاب الشعر (الحديث)، فقد تخلف عن ركبهم فترة طويلة، عاد بعدها إلى الإنتاج، ثم سكت فى نهاية حياته إلى أن توفى.

كان ميلاده فى الثالث من نوفمبر (١٩٢٤)، فى قرية (علوان) التابعة لمحافظة (أسيوط)، تعلم فيها تعليما أزهريا حتى قدم إلى القاهرة، والتحق بكلية (دار العلوم). وتخرج فيها (١٩٥١)، ثم حصل على دبلوم التربية (١٩٥٢)، وهى الفترة التى شهدت بواكير إنتاجه الشعرى.

اشتغل مدرسا للغة العربية، ثم انتقل إلى "المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية". فعمل سكرتير للجنة الشعر التى كان يرأسها (عباس العقاد)، ثم انتقل سكرتيرا للجنة الفنون الشعبية. ثم اختير عضوا بلجان الشعر، والدراسات الأدبية والفنون الشعبية بالمجلس الأعلى. وفى هذه الفترة تقدم فوزى العنتيل - وبالتحديد عام (١٩٥٦) - حين قررت الدولة إعطاء جوائز للشعراء، والأدباء الذين ساهموا فى تحميس الجماهير - إلى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بإنتاجه الشعرى، بعد أن قرر المجلس إهداء ميداليات ذهبية، وفضية للأدباء والنابهين الذين ساهموا فى تبرير الروح المعنوية لمقاومة العدوان القائم على مدينة (بور سعيد). وحدث ما أسماه (نكتة الموسم)[1]؛ إذ أحال المجلس إنتاج الشعراء إلى

لجنة الشعر برئاسة عباس العقاد. واجتمعت اللجنة- وكان سكرتيرها فوزى العنتيل - الذى قدم ما لديه إلى العقاد رئيس اللجنة. ورفض العقاد كل الإنتاج وقال قوله المشهور: "يحول إلى لجنة النثر للاختصاص". ومن العجيب، أن العقاد المجدد، المهاجم الحقيقى لمدرسة الإحياء الجديدة التى تزعمها أحمد شوقى، هو نفسه الذى يرفض البدايات الحديثة للشعر العربى، لأنه - وفق رواية مندور - لم يجد وحدة البيت عروضيا.

وفى عامي (١٩٦٠ - ١٩٦٢) سافر العنتيل فى بعثة لدراسة الفولكلور إلى "أيرلندا"، وفى عام (١٩٧١) عمل أستاذا مساعدا بقسم الدراسات العربية بجامعة "إيبادان" بنيجيريا. وفى عام (١٩٧٦) عين أستاذا زائرا بقسم الدراسات العربية بجامعة "بودابست" بالمجر، وعمل أخيرا مديرا عاما لمركز تحقيق التراث بالهيئة المصرية العامة للكتاب.

وتنوع إنتاج العنتيل خلال رحلة الحياة هذه، بين الإبداع، والترجمة، والتحقيق والدراسات.

فكان له فى الشعر:

- ديوان عبير الأرض، دار الفكر العربى ١٩٥٦.
- ديوان رحلة فى أعماق الكلمات، دار المعارف ١٩٧٩.

ولا يضم هذان الديوانان كل ما نشره العنتيل مفرقا فى الصحف والمجلات، ويبدو أنه استبعد قصائد نشرها، مثل قصيدة "عودة زهران"، المنشورة فى جريدة الشعب بتاريخ (١٨ يوليو ١٩٥٦). يضاف إلى ذلك مجموعة من القصائد ما زالت مخطوطة لم تنشر بعد:

وترجم العنتيل مختارات للشعراء المجر الكلاسيين بعنوان "الحرية والحب" ونشرتها هيئة الكتاب عام ١٩٦٨م وترجم قصائد مختارة للشاعر المجرى "شاندور بيتوفى" ونشرت عن دار روز اليوسف، بدون تاريخ، وفى المسرح: ترجم مسرحية "المحراث والنجوم" تأليف شون أوكيسى، نشرتها هيئة الكتاب عام ١٩٦٥. وله دراسات: الفولكلور ما هو؟ دار المعارف عام ١٩٦٥. والتربية عند العرب، هيئة الكتاب

سلسلة المكتبة الثقافية، عام ١٩٦٦، وبين الثقافة الشعبية والفلكلور، هيئة الكتاب وقد أتم قبل وفاته تحقيقا لكتابين هما:

١ - مقامات الحريرى - تأليف الإمام محمد عبده.

٢- رحلة ابن فضلان إلى بلاد الخزر - لابن فضلان.

٣- ولم تنشر كلتاهما حتى الآن.

٤- كما أتم تأليف كتاب من "عالم الحكايات الشعبية" لم يطبع بعد.

(٢)

ومن خلال إنتاجه ندرك أنه بدأ يظهر قصائده منذ عام ١٩٥١م. متقلبا بين الواقع الاجتماعى لمصر فى تلك الفترة، وبين واقعه النفسى الحزين. الأمل فى انفراجة أعلى تدفع هذا الشعب إلى الحرية والثورة واستمر فى الإنتاج حتى عام ١٩٥٦ حيث جمع قصائده فى ديوانه الأول "عبير الأرض". ولم يسكت بعدها. لكنه كتب مجموعة قصائد قصيرة سماها فيما بعد، أغنيات بلا نهاية، لم ينشرها منفصلة ثم نشرها عام ١٩٧٩ عندما أخرج ديوانه الثانى والأخير "رحلة فى أعماق الكلمات". ومن تاريخ طبع الديوانين ندرك فترة البعد عن نشر الشعر عند فوزى العنتيل بسبب توزعه بين مشاغل كثيرة على رأسها العمل فى حقل الأدب الشعبى، ومنها سفره بعثة خارج البلاد أصابته بالاغتراب والاضطراب كما عبر هو فى مقدمة ديوانه الثانى - وإن كانت قد أثرت عالمه الشعرى كثيرا، ومنها الوضع الثقافى الذى عاشه العنتيل بعد رجوعه من أوروبا حيث غامت رؤيته للواقع المصرى. فكان يرى الموت فى كل شىء.

(١ - ٢)

تناول الديوان الأول "عبير الأرض" قصائده التى كتبها فى سنوات أربع بين (١٩٥١ - ١٩٥٥). وهى قصائد تتنوع بين الارتباط بالأرض. بالقرية، وبين تصوير مواقف من بعض الأحداث التاريخية التى مرت بمصر، مثل "نشيد المعركة" عن أبطال معركة القناة ضد المستعمر الإنجليزى (١٩٥١)، ومثل "صرخة القيد" عن حريق

٢٦ يناير (١٩٥٢). وقصائد أخرى عن الحرية، والحب، والمرأة، والثورة على ما يعوق الحرية. وفي الديوان قصيدتان في ذكرى شاعر تونس "أبي القاسم الشابي، وشاعر النهضة الإسلامية "محمد إقبال". وفيما عدا ذلك، تدور القصائد حول عالم الرومانسيين الذي يهيم بالطبيعة والموسيقى، ولا تسير قصائد الديوان في خط تاريخي متعاقب، بل وزعها الشاعر بطريقة خاصة لا تلزم التتابع الزمني، والواضح من تتابعها أن الشاعر قسم القصائد قسمين، يفصل بينهما ذكرى الشابي وإقبال ونشيد المعركة، وجعل في القسم الأول القصائد التي تتناول الأرض والقرية، وما فيهما من ذكريات وصلوات، منشدا للنيل نشيده، وللأبد نشيده، ولتركيز الشاعر على القرية في هذا القسم، نراه مبتهجا يعيش ربيعا في القرية المصرية، ويختتم القسم "بصلاة الماء". ويكفي أن نذكر - هنا - أسماء قصائد هذا القسم لتظهر علاقة الشاعر بالطبيعة في قريته: "عبير الأرض، نشيد النيل، الربيع في القرية، حاملة الجرة، مولد شعب، نشيد الأبدية، الرسائل المحترقة، الحرية، أغنية الربيع، في الليل، حكاية قلب، الهوى التائه، صلاة الماء".

ويحتوي القسم الثاني من الديوان القصائد التي تخرج إلى الواقع بمشاكله وأحزانه التي عاشها الشاعر وعاشتها معه مصر في الفترة ما بين (١٩٥١ - ١٩٥٢). ثم قصيدة "حريق الكبرياء" (١٩٥٤). وتتناول تلك القصائد الجو المظلم الذي يخيم على النفوس في مختلف المناحي: ذكر الشاعر منها المرأة الخاطئة التي تأكل من عرق الشهوة، والمساكين، الذين ينتظرون المعونة، ويجب أن نلاحظ إخفاء الشاعر تاريخ هاتين القصيدتين! ثم تتناول بقية القصائد في هذا القسم: (الجنة الضائعة، الربيع الظمآن، القيود، ونداء وهي قصيدة بدون تاريخ أيضا، وحريق الكبرياء، القطار، العاشق، صرخة القيد، قصة العودة وهي بدون تاريخ).

ومن الاستعراض السابق لقصائد "عبير الأرض"، يتضح أن الشاعر قصد إلى ترتيب موضوعي للقصائد، مما جعله يغفل ترتيبها زمنيا. ولهذا سنقوم بترتيب زمني للديوان عند الدراسة الجمالية حتى يتسنى لنا إدراك تطوره الفني والكشف عن نمو

رموزه ومجازاته. وكذلك استخداماته الخاصة للغة، ذلك لأن الترتيب الحالي لا يسمح بنظرة تطورية، وإنما يدفع الباحث إلى تناول موضوعي.

(١ - ٣)

أما الديوان الثاني، فقد جعله الشاعر رحلة في أعماق الكلمات، وتشمل نماذج شعرية منذ بدأ الشاعر كتابة الشعر (١٩٥١) حتى وقت صدور الديوان "فلا يتوقف - خلال هذه السنين الطويلة - إلا على نماذج تمثل حياته كلها خلال سنوات بين (١٩٥٢ - ١٩٥٥) وهي نفس الفترة التي فيها ديوانه "عبير الأرض، وكأنه يستدرك بهذا على ديوانه الأول.

وهذه القصائد أغنيات قصيرة مثل لقطات سريعة من واقع الشاعر. وتشكل ديوانا صغيرا داخل ديوان "رحلة في أعماق الكلمات". وكلها أغنيات حزينة تكشف عن حرمان الشاعر وتحسره على ما فاته من حب، ومن عمر.

يرتب الشاعر بنفس الطريقة قصائد ديوانه الثاني، مهملا الترتيب الزمني، حتى إننا نراه يجمع في قصيدة واحدة - هي "بكائيات قديمة" - ثلاث قصائد قيلت في زمان يختلف ومكان مختلف، حيث تتنوع تواريخها ما بين عامي (١٩٦٩ - ١٩٧٢)، كتب الجزء الأول والثاني منها في القاهرة أما الثالث فقد كتبه في "ايادان".

وتظهر قصائد "رحلة في أعماق الكلمات" - إذا استثنينا الإهداء إلى نجل الشاعر - فجوة زمنية عميقة تمتد من عام (١٩٥٩) حتى عام (١٩٦٩) أي عشر سنوات تقريبا، بلا كتابة، انشغل خلالها الشاعر بأشياء أخرى صرفته عن الشعر، وكان كل شيء في هذه الفترة - كما قال هو في مقدمة الديوان - مثل الموت. لذلك فالديوان قسمان، الأول: ما بين (١٩٥١ - ١٩٥٩). والثاني: ما بين (١٩٦٩ - ١٩٧٦). وينتمي القسم الأول (على المستوى الزمني) إلى عالم "عبير الأرض". أما القسم الثاني فهو نتاج واقع مختلف، عاشه الشاعر عند سفره إلى أوروبا حيث عاش حالة "الاغتراب"، والرغبة في التمسك بكل ما هو مصري، وعربي، وإسلامي. ولذلك كان الشاعر الذي يعيش في (أيرلندا) بين جنبات الطبيعة المتوحشة، يمد بصره إلى أندلس الأمس

البعيد. وتنطلق عيناه لتلمح مسلة الفراعنة المعروضة فى باريس، ولترى التاريخ الإسلامى؛ فى محاولة لنفى غربة الوجه واليد واللسان.

وضع فوزى العنتيل قصائد "أغنيات بلا نهاية" فى نهاية الديوان. وبدأ بآخر إنتاجه فاصلا بين الرحلتين بقصيدة "بكائيات قديمة" حتى نستطيع القول بأن إنتاج المرحلة الثانية من حياة الشاعر (١٩٦٩ - ١٩٧٦) لا تتجاوز سبع قصائد. أما إنتاج الشاعر الغزير فقد انحصر فى مرحلة (١٩٥١ - ١٩٥٩). وإذا كانت المرحلة الأولى تتميز بالغنائية، والصوت المنفرد. فإن المرحلة الثانية - التى جاءت بعد صمت استغرق عشر سنوات تقريبا. بعد غربة واضطراب - تميزت بطول النفس. وتعدد الأصوات فى القصيدة الواحدة، كما أن الشاعر قد خرج من محيط القرية الضيق. ومن عالم الطبيعة. إلى محيط إنسانى. كما خرج الشاعر إلى التاريخ الإسلامى والمصرى يستقى منهما عناصر جديدة يطعم بها قصائده التى زاوجت - فى آن - ما بين الشعر وتقنيات أخرى كالحكاية، والحوار وتعدد الأصوات، والاسترجاع، واستخدام تيمة الراوى، والتضمين الشعرى، وأخيرا رواية لغة الأوروبى بحروف عربية، مع طول القصيدة وتنوع محاورها التى تلتقى - فى النهاية - فى نقطة واحدة. وواضح أن وعى الشاعر بأدواته ارتقى، وتشعبت رؤيته إلى العالم وأخذت القصائد كيانا تشكيليا يتضمن مستويين:

أولهما:-

آنى تنبع فيه القصيدة من اللحظة الحاضرة. لحظة التجربة الشعرية نفسها.

وثانيهما:-

تاريخى يعتمد على تداعى السياقات التاريخية، والنفسية للموقف الشعرى، فيما عدا قصيدة السندباد العربى التى كتبت عام (١٩٥٩) ويمكن أن نضمها إلى قصائد المرحلة الثانية. لأنها تقوم على نفس التقنية التى يستخدمها الشاعر فى مرحلة إبداعه الثانية.

(١ - ٤)

ولان القصد من هذه الدراسة يتركز فى الكشف عن رؤية الشاعر، ومعرفة مدى وعيه بأدواته فى تجلياتها الشعرية المتعددة، فإن ترتيب قصائد الديوانين (عبير الأرض)، و(رحلة فى أعماق الكلمات)[٣] على ما هى عليه لا يصلح للدراسة، ولذلك سنرتب القصائد وفق الترتيب الزمنى، ومن هنا لن نقول الديوان الأول، والديوان الثانى. بل نقسم القصائد - من الآن - إلى المرحلتين الزمنيتين اللتين أشرنا إليهما قبل تنيل. وسنجعل المرحلة الأولى: تشمل كل القصائد التى قيلت ما بين (١٩٥١ - ١٩٥٩). وتشمل المرحلة الثانية القصائد التى قيلت ما بين ١٩٦٧ - تاريخ الديوان الثانى -، (١٩٧٦) دون اعتبار لمكان طبع القصيدة فى الديوانين.

(٢ - ١) الرؤية - الموقف

خمس وخمسون قصيدة، تمثل الإبداع الشعرى "لفوزى العنتيل" ولا شك أن هذا الإبداع يحمل (رؤية - موقفا) للعالم، لذلك العالم الذى تعارك معه الشاعر خلال حياته، فاتخذ منه موقفا رأى من خلاله العالم من زاوية متميزة. ولن نضع العربة أمام الحصان، بل سنضع الحصان أمامها ليجرها إلى نهاية الإبداع، أى نبدأ من النص الشعرى، تنتهى إلى الموقف - الرؤية. ومن خلال الترتيب الزمنى الذى رتبنا فيه القصائد نلمح نظاما يجمع النتاج.

(٢ - ٢)

ووفق هذا الترتيب الزمنى تعد قصيدة "نشيد المعركة" التى كتبها الشاعر لأبطال معركة القناة ضد الاستعمار (١٩٥١). البداية التاريخية لفوزى العنتيل. وتعد قصيدة "بطاقة بريد من سرايبفو" التى كتبها فى إبريل بمدينة "بيوجراد" خاتمة قصائده. أما القصائد غير المؤرخة المنشورة فى الديوانين فتنتمى إلى المرحلة الأولى للشاعر، لأنها تحمل نفس السمات الجمالية لإبداع فوزى العنتيل فى هذه المرحلة.

فى شعر المرحلة الأولى. اتسمت رؤية الشاعر بالثنائية. فالعالم من زاوية الذات عالمان: عالم تعيشه بكل ما فيه من أحزان وظلم. وعالم ترنو إليه. ولهذا كان الشاعر يتصل بمجتمعه وينفصل عنه، لكنه يسرع - فى النهاية - نحو الأرض والناس، ليحس بالحياة. ومنذ البداية، تبدأ الرؤية الجمالية فى (التجذر) يتنازعها "الواقع والحلم" يبدأ الشاعر من الواقع السياسى الذى عاشته مصر منذ عام (١٩٥١)، مشجعا الثورة ضد الاستعمار والتمرد على ما هو كائن، لكنه يعود للماضى يستمد منه قوته ودافعه على الفعل، محرضا شعبه على طلب الحرية. واشتد عليه الواقع فيحس بالغربة والضياع والحرمان، ويحلم بالغد المشرق. وهنا يتجه الشاعر إلى الأرض (القرية) لأنها تمثل له النقاء والحرية فى عالم سادته الوحشة والقسوة. ويلتحم الشاعر بالجموع، فيلتحم بالأرض التى تأخذ دور الأم، ثم تنفجر الثنائية من جديد حينما يرى الشاعر العالم يتنازعه الغنى والفقر، الزيف والصدق، فيعود للأرض يبحث فيها عن الخلاص. وعندما يلتحم الشاعر بالأرض تزداد دلالات الالتحام، فيبدأ الالتحام بالمرأة جسدا، محبة وفى نهاية هذه المرحلة يعود الشاعر من جديد إلى الماضى ليستمد منه قوة تعجل بالفجر الذى يحلم به. ويعيش الشاعر - خلال هذا كله - فى ثنائية ضدية (الحاضر - المستقبل) و(الغنى - الفقر). و(الزيف - الصدق). و(الانفصال عن الأرض والناس - والاتصال عن الأرض والناس). وقد خلقت هذه الثنائية، ثنائية ضدية تماثلها فى لغة الشعر، ورموزه، حيث بدأ رمز (الليل) وإيحاءاته والدلالات القريبة منه، تتضاد مع رمز (الفجر) وإيحاءاته والدلالات القريبة منه. ومنذ هذه اللحظة (الأولى) يتساوى الليل فى دلالاته مع الواقع والحاضر والانفصال؛ ويتساوى الفجر مع الخلاص والمستقبل. ولكننا يجب أن نلاحظ أن الرمز الواحد يقوم بذاته على ثنائية تعطى دلالة وضدها، كما أن رموز الشاعر - فيما بعد - تتجاوب وتتبادل الأماكن والدلالات. وسيظهر ذلك عند معالجة المجاز والرمز.

في المرحلة الأولى: سيطر الصوت المنفرد على قصائد الشاعر. فلا يسمع في القصائد صوت آخر، فليس هناك تنوع في الأصوات، فالشاعر - وحده - خالق القصائد المتصرف في الأمور ومجرياتها، يحمل قلب الإله. وبهذا الصوت الواحد. سيطرت الغنائية بموسيقيتها. وصورها الشعرية. ومجازاتها التي تبرز ذات الشاعر. محرضا وخطيبًا مرة:

أيها الفجر .. أيقظ الحالمينا .:. أيها الشعب .. حطم الظالمين

ص١٠٧ع

وباحثا عن ذاته، وعن فجرها مرة أخرى:

أقسمت بالروح ..

تبحث في ذاتك عن فجرها

ص ١٣٣ ع

مسقطا أفراحه وأحزانه. فوق كل ما يجده، ويصبح الفجر رمز الخلاص والنور والحرية، بعد أن تغنى الظلام لتميت أيام الشاعر.

يبني بها الفجر ليالي السدود

ليخنق الروض وأنسامه

ص ١٣٣ع

وتحول الليل رمز الموت والاستعباد إلى ليل يعشقه الشاعر ويحبه:

- أنا قد عشقت الليل والأحلام في الريف الحنون

وتحول الليل إلى مناضل يعجل بالفجر والحرية -

وأحلام مذهبة ..

وأشواق معذبة ..

يطير بها جناح الليل

من جبل إلى جبل

لتبعث فجرنا النشوان في تحنان أرغول

ص ٣٦ع

مثلما يتحول إلى شوق مقدس.
- بعثا الليل أشواقا مقدسة.

ص ٨٦ع

وتظهر هذه الذاتية والفردية فى أقصى مداها، حين يحس الشاعر بنبوة قلبه وألوهيته فيتحول إلى المسيح المفتدى. رمز الخلاص والطهارة. فتنتشر التعبيرات والصور التى تخرج من عالم المسيح والعذرية المقدس.
- سأحمل عمرى المصلوب فى هيكل أيامى.

ص ٤٠ ع

- لا. لن أموت على صليب عذابه.

ص ١٣٧ ع

- وباسمك عانق عيسى الصليب ليحيا طليقا وراء المدى ..

ص ٧٧ ع

- وفى مقلتى عذاب المسيح ..

ص ٦٧ ر

- وذابت شمعتى العذراء فى أشواق إعصارى.

ص ٤١ ع

- وأذوب فى أقنومها متغلغلا فى نورها.

فالأسطر السابقة تحتوى صورا تعكس كلها مشاعر الفداء، والخلاص. والنبوة. وتبدو ذات الشاعر - فيها - منفردة متوحدة فى عذابها وآلامها. ويعبر العنتيل - من هذا المنظور - عن قلبه. بصور من نفس المجال الدلالى. فقلبه الذبيح و(الفداء):
- لست أنسى لهب الأشواق فى قلبى الذبيح.

ص ٩١ ع

- وترقص كالطير مذبوحة .. بقلبى الذبيح.

ص ٨٧ ع

- يخصبها دم قلبى الذبيح ..

ص ٦٧ ع

ومن منطلق الصوت الواحد - والذات المتفردة - يستخدم الشاعر تقنية تبرز صوته عاليا داخل بعض القصائد. فيتحول - على سبيل المثال - إلى: راو،

يحكم ويقص. كما في قصيدته "ليلة فـي القرية" وغيره[4]. حيث يعلـو صوته، بل إنـه يسمع صدى صوته في الأصوات الأخرى. فتحل ذاته في كل شيء حوله:

- وسمعت صوتي ..

صوت نفسي زاخرا. فوقفت أسمع من بعيد ..

صوت نفسي .. من بعيد ..

ص ٥٩ ع

- وحدقت في الناس خلف الدروب فأبصرت في كل وجه .. أنا

ص ٦٤ ع

وسنرى أن هذه الذاتية، والوجدانية تكمـن وراء تجـاوب الرمـوز، وتعـدد دلالاتها؛ حيث يسقط الشاعر حالته من حزن أو فرح. وفي هذا السياق نستطيع القول إن نتاج هذه المرحلة نتاج موقف رومانسي ورؤية رومانسية للعالم. تضخمت حتى تحولت إلى صليب مذبوح. علا صوته فـوق كل شيء في عالم الشاعر. ذلك العالم الذي اتخذ الطبيعـة لبنات صاغ منها قاموسه الشعري. ولذلك نرى جزئيات العالم الغالبة في شعر هذه الفترة ترتبط بـ "الفجر، الدجى، الربيع، الخريف، النور، النار، البحر، القمر، الشمس، اللظى، السحاب، الحريق، الصباح، الغمام، الجنة، اللحن، الريح، الظلام، الصلاة، النـاي". ونجـد الشاعر يهرب إلى الطبيعة (الأم) المتمثلة فـي قريته، يرى فيها البكارة والطهر، والاتصال، بديلا عن عالم الناس الموبوء.

(٢ - ٥)

وهذا الموقف الرومانسي، هـو السبب الفاعل وراء رؤية الشاعر للعالم فـي ثنائيته، والسبب فيما كان يجتاح الشاعر من أحاسيس الغربة والتشاؤم، والوحـدة. حيث يرى نفسه في واد، وشعبه في واد آخر، ويرى نفسه يعيش حلما لم يوجد بعد، لكنه يظل مشدودا - في نفس الوقت - إلى الواقـع المـر، ونستطيع - فـي هـذا المجال - أن نلمح تأثيرات بعض شعراء الرومانسية العربية الكبار، في شعر فوزي العنتيل، كما نلمح تأثيراتهم الجمالية في نظام القصيدة، وفي الصور، كما يـأخذ هذا

التأثير درجات متفاوتة. ونلمح تأثيرًا "لعلى محمود طه" فى بيته المشهور عن الشاعر الذى:

هبط الأرض كالشعاع السنى :. بعصا شاعر، وقلب نبى

حيث نرى فوزى العنتيل يكرر نفس الدلالة فى قوله عن الشابى:

هبط الأرض، شاعرا ونبيا :. وارتضاها مقامه، ونشوره

ص ٩٧ ع

ونلمح تأثير "إبراهيم ناجى" فى صور "الطفل والفراش والنور" على فوزى العنتيل فى أجزاء من قصائده مثل "فى الليل"، و"حكاية قلب"، و"الهوى التائه" وكما فى صورة القلب الذبيح التى أشرنا إليها منذ قليل .. ونجد - على سبيل المثال - صدى بيت ناجى:

ربته طفلا بذلت له :. ما شاء من خفض ومن لين

فى قول العنتيل: أحقا. أن هذا الحب طفل .. هز روحينا؟

يثرثر، فى جوانحنا ..

ويخفق. بين جنبينا ..

نقبل فى غدائره .. صبا فر .. ولكننا ..

تمنينا .. فعاد لنا ..

فقلنا .. لم يغب عنا ..

ص ٨٦ ع

ولكن التأثر الأكبر يرتبط بأبى القاسم الشابى، ونستطيع أن نقول إن بدايات العنتيل ومعظم قصائد المرحلة الأولى متأثرة بالشابى أوضح التأثر، ويتدرج تأثير الشابى، من تأثير الديوان كله، كما هو واضح فى قصيدة العنتيل "أصداء من تونس" فى ذكرى أبى القاسم الشابى (ص٩٦، ١٠١ ع). إلى تأثير قصيدة "إرادة الحياة" للشابى و"النبى المجهول"، وقصيدة "الصباح الجديد" وقصيدة "شكوى اليتيم". "صلوات فى هيكل الحب" حيث نجد تأثيراتها واضحة فى قصائد العنتيل "عبير

الأرض". و"الربيع فى القرية". و"مولد شعب"، و"نشيد الأبدية"، و"حريق الكبرياء". و"صرخة القيد".

ونجده يكرر اسم قصيدة "الجنة الضائعة" بنفس عنوان الشابى. كما نجد صورا جزئية كثيرة مأخوذة – نصا – من الشابى. نذكر منها على سبيل المثال:

"أنفخ ناى الضحى .."، "فقد كسرت قيودى"، "الفجر الجميل"، "الليل الرهيب"، "ليل الدهور"، "وشحت نفسى"، "وادى الموت"، "جمالها المعبود"، "فجرها المنشود" .. إلخ.

وقد يتصرف العنتيل فى الصورة مثلما فعل فى صورة النسر:

"يا أيها النسر المحلق. فوق آفاق الرياح"

ص ٥٧ ع

التى تذكر بأصلها عند الشابى:

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء.

وفى كثير من القصائد نحس موسيقى قصائد محددة عند الشابى، خصوصا قصائد بحر المتقارب مما يؤكد أثر التداعى المقترن بحركة الذاكرة فى تعاملها مع الوزن.

(٣)

(٣ – ١) الصورة والرمز

تلتحم عناصر الكون بالشاعر، ويلتحم بها، وتصبح علاقات اللغة علاقات تداخل. ولذلك فأداة التعبير الأساسية فى أعمال المرحلة الأولى عند العنتيل تقوم على الصورة الاستعارية. أما التشبيه فهو قليل داخل هذه المرحلة فلا نجد فى ثمان وأربعين قصيدة سوى أربعة وستين تشبيها فحسب، وهى نسبة ضئيلة جدا، إذا قيست بعدد القصائد وبكم الأبيات، ولسنا فى سبيل إحصاء عدد الاستعارات والتشبيهات. فلذلك مجال آخر، ولكن القصد من ذلك بيان نسبة العلاقات القائمة على وجود طرفى الصورة فى حالة الانفصال – خصوصا أن معظم تشبيهات العنتيل تستخدم

التشبيه ذا الأداة - وبيان الوجه الآخر، وهو وجود طرفي الصورة في تلاحم، لأن ذلك - في النهاية - مرتبط بالموقف والرؤية اللذين أشرنا إليهما. وساعد إسقاط الشاعر وحلوله في عناصر الكون على خلق صورة لا تعرف الحدود المنطقية في تشكيلات اللغة، بل تتجاوز علاقات اللغة حدودها المعتادة.

(٣ - ٢)

أما الرمز فيبدو تابعا للرؤية الثنائية للعالم - عند الشاعر. وأن الصور الشعرية التي تتكرر في أعمال هذه المرحلة أربع صور، تتحول إلى رموز تختزل موقف الشاعر من العالم. وتنقسم "الصور الشعرية الرمز" إلى ثنائيات متضادة - في الغالب - حيث نرى "صورة الفجر" في مقابل "صورة الليل". و"صورة الربيع" في مقابل "صورة الخريف"، وهذه القسمة الثنائية تعكس ثنائية الرؤية حيث يحمل الرمز الواحد الدلالة وضدها في نفس الوقت.

والفجر يحمل دلالة: النور، والحرية، والخلاص، والمستقبل، والصباح:

- موكب الفجر النصوع.

ص ٥٩ ع

- ونور فجرك في مدار الأنجم.

ص ١٤٩ ع

- وأنت فجري في ليالي الآزل.

ص ١٣١ ع

- لست أنسى فجرك الضاحك يا نور صباحي ..

- يا حنانًا ضوء الفجر على أغصانها ..

ص ٨٩ ع

- ، تستقبل الفجر الجميل،

ص ٤٤ ع

- يا رؤى فجري الذي نور آفاق غمامي.[٤]

ص ٩١ ع

وإذا كان "الفجر" نصوعا، مضيئا ضاحكا، منورا، يحمل دلالات البشر والحرية، فإن الليل يحمل الدلالة "المناقضة" فهو رمز الظلم، والموت. والاستعمار، والفساد:

- أخي خلف الدجى الظامئ للأضواء .. للفجر

ص ٣٥ ع

- توشحت بالفجر فوق السهوب .. لاحتضن الليل إما دنا

ص ٦٤ ع

- في أذرع الليل الرهيب

ص ٤٦ ع

- وهناك يأتي الليل عريانا كأحلام الغريب

ص ٤٥ ع

- ويتركنا وراء الليل

جوعانين ظامينا ..

ص ٤٠ ع

وهناك ثنائية أخرى بين الربيع والخريف. وإذا كان الربيع رمز الحياة والإشراق والحنان، كما يقول الشاعر:

- وهو يسقي. أزاهيري بأحلام ربيعك.

ص ٩٠ ع

- قد كان لي في ربيع العمر أغنية مشوقة .. وحنين كالربيع ندي.

ص ١٢ ع

- ملأت كؤوس طفولتي، بهوى الربيع الباكر.

ص ٤٨ ع

- لتسقي بأنداء الربيع جدبي

ص ٩٥ ع

- وتمسح كف الربيع الحنون، غصون الشجر.

ص ٦٦ ر

يأتي "الخريف" - على النقيض من ذلك - حاملا دلالات النار، والحريق، والشحوب، والموت:

مكبل اللحن .. شفي القطوف ..

أشرب من كفيك نار الخريف.

ص ١٣٢ ع

فسوف تعانق نار الخريف.

ص ٨٧ ع

فالخريف المحموم شابت لياليه.

ص ٨٢ ع

لا. لن أعيش خريفا شاحبا.

ص ١٣٩

صرعى كأوراق الخريف على القبور ..
وآدم فوق طريق الخريف يسير بظل كسير.

ص ٧١

ومن خلال هذه النصوص - وغيرها - تبدو الرموز فى تعارضاتها الثنائية. حيث يقف الفجر ضد الليل. ويقف الربيع ضد الخريف.

(٣ - ٣)

ولكن يحمل الرمز الشعرى - أحيانا - النقيضين فى داخله. فالفجر رمز النور والحرية يبنى السدود:

يبنـى بـها الفجـر ليـالى السـدود :. ليخنــق الــروض وأنســامه
والــروض إثــم والخطايــا الثــمر :. أنضجها فى الليــل نــور القمــر

ص ١٣٢ ع

وبعد أن كان الفجر ختاما للوحشة والظلم، يصبح مجهولا.
ماذا وراء الفجر للساهرين؟!

ص ١٢٩ ع

ويصبح الفجر:
الشاطئ المجهول فوق النجوم.

ص ١٢٥ ع

ويتحول الليل الرهيب الكئيب والمميت إلى محبوب، وعاشق، ومناضل.
كما ذكرنا فى الأمثلة السابقة.

وتتجاوب الرموز المتشابهة عند الشاعر وتأخذ مجالا دلاليا واحدا. فتقارب دلالات الربيع والفجر والحلم والغد فى قول الشاعر:

عاد الربيع. ولفتنى نسائمه ..

فاهتز فجر شبابى .. حالما بغد.

ص ١٢٨ ع

وقد يستعمل الفجر (مثل الخريف) لكن استعماله حرية وصباح.

وأغرق ديمومتى فى الزمان، ليشتعل الفجر فوق دجايا.

ص ٧٥ ر

ويتساوى الخريف مع الشتاء:

لا تحزنى

سأبيع أيامى لمصاصى الدماء

وأعود مغبر الضمير

أعود مثل الكاذبين

الساقطين على الدروب

صرعى كأوراق الخريف على القبور

سأعود .. منتفخ الجيوب

كالأدعياء

الساقطين، على دهاليز الشقاء!

ص ٧١، ٧٢ ع.

هكذا، نستطيع أن نقول: إن المرحلة الأولى من إبداع فوزى العنتيل كانت صورة من صور الشعر الرومانسى وإن تميزت فيها رؤية الشاعر بالثنائية التى تركت آثارها على التشكيل الجمالى للغة.

(٤ – ١) الرؤية – الموقف (المرحلة الثانية):

يواصل فوزى العنتيل نفس الثنائية فى رؤيته للعالم. فما زال الصراع – عنده – بين الواقع والرغبة فى الحل أو البديل، ولكن الشاعر – فى نفس الوقت – يخلق ثنائية أخرى، حين يترقب الفجر (الحرية والخلاص). ويمتد إلى (الماضى) يأخذ من عناصره جزئيات تسرع بحركة الواقع، وتدفعه إلى الفجر، وإذا كان الشاعر فى المرحلة الأولى قد حمل الرموز الشعرية موقفه، وثنائيته: (الليل – الفجر – الربيع – الخريف). فإنه يتجه فى المرحلة الثانية إلى عناصر جديدة مباشرة تفصح عن هذه الثنائية التى تحولت إلى (الماضى) تختار منه شخصياته، وحوادثه البديلة عن الواقع:

الماضى: روح .. ورفات

زمن يتجدد. سجن تسقط فيه الشارات

سجن يتكوكب فيه عبيد. وطغاة

يصبغ سخرية الملهاة بأحزان المأساة، ويموت الزمن المقهور ليبعث فى كلمات:

تحكى عن صدأ القضبان. وعن ميلاد الثورات.

ص ١٩ ر

فالثنائية امتدت إلى عناصر جديدة فى زمن الماضى بين (روح، ورفات)، (عبيد، وطغاة)، (سخرية الملهاة، وأحزان المأساة)، (يموت الزمن، ويبعث فى كلمات)، (صدأ القضبان، وميلاد الثورات). ولهذا شحبت الثنائية الضدية التى كانت بين عناصر الطبيعة الصامتة، وبعثت فى عناصر جديدة للصراع، أصبحت تشكل عالم فوزى العنتيل فى المرحلة الثانية. ولقد عادت هذه المرحلة إلى المجتمع تلمح قطبى صراعه فى الماضى، لأنها لم تجد خلافا بين ما ترنو إليه، وبين ما كان فى لحظات المجد العربى الحربى القديم. لكن فوزى العنتيل – فى هذه المرة – يلمح

إلى الجدل بين الروح والجسد، بين الماضى والحاضر، ويلمح تحـول (الماضى، الزمن، الفعل) إلى (كلمات).

ويتحول لموقف الحالم فى المرحلة الأولى إلى موقف جديد يرى أن:

- السيف شعار جميع المظلومين ..!

ص ١٤ ر

ويتحول شعاره إلى:

- أقتل أعداءك .. يا قابيل ..!

ص ١٦

أى يحل السيف محل الكلمات، ويصبح الفجر (المأمول) خارجا من الظلمة (الواقع)، ولن يهبط من السماء.

- إن الفجر سيولد من أحشاء الظلمات.

ص ٤٩ ر

ولن تبدأ الرحلة:

- حتى تتجمع فى الأفق الشرقى رياح الفجر.

ص ٢٩ ر

وقد انعكست هذه الرؤية - الموقف. على صور الشاعر وتشكيلاته اللغوية الأخرى، فقد حافظ على الرموز القديمة، وثبت دلالاتها مثلما كانت تستعمل فى المرحلة الأولى، لكنه استخدمها فى مرات قليلة، واستعاض عن بقية الرموز بعناصر جديدة وتقنية تشير إليها، وأهم رمز شعرى حافظ عليه الشاعر طوال حياته وعبر إنتاجه كله هو رمز الفجر - رمز الحرية والخلاص:

- فلسوف يمر هنا

طاووس الفجر المزدهر الألوان.

ص ١٧ ر

- فتلألأ نور حسامك فى فجر الكلمات.

ص ٢٣ ر

ويظل الفجر نقيضا لليل والظلمة مثلما كان في المرحلة الأولى:

- يغشاني الحزن إذا الليل تجهم
واستل حسام الظلمة
كي يضرب أعماق الأنجم ..
- تتساقط أدمع نجمة ..
في خلجان الليل الوحشية.

ص ١١ ر

أما بقية الرموز الشعرية فقد اختفت في المرحلة الثانية (رمزا الربيع والخريف)، ولكن الشاعر حمل رؤيته - موقفه - لعناصر التاريخ وشخصياته. خصوصا شخصية الفرسان التي حاربت الظلم، وضحت بالنفس من أجل العقيدة أو شرف الكلمة.

(٤ - ٢)

لقد ارتقى وعي الشاعر بأدواته، وأصبحت القصيدة كلها تقوم على الثنائية الضدية، في حوار بين الماضي والحاضر، بين الحلم والواقع:

كانت كلماتي أغنيات
رؤيا يتجسد فيها ما هو آت
وغفوت على لحن الألحان
..
وصحوت، بلا ذكرى .. وبلا نسيان
..
لقد خذلتني الكلمات.

(رحلة في أعماق الكلمات ص١٨، ٢٩ر)

وقد تقوم القصيدة على (تعدد الأصوات) والحوار مع تجدد الصراع بين الحلم والواقع، ففي قصيدة الحصان المسحور يتحاور صوت الشاعر مع صوت طفل. وصوت ريتشارد الخارجي مع صوته الداخلي. ويجعل الشاعر من هذه الأصوات

وسيلته الاولى فى عرض الصراع بين الحلم والواقع. بين الماضى المتحقق وحلم اليوم، متخذا من الزمن حصانا سحريا يستدعيه كلما يحتاج اليه

ورأيت كما يبدو للنائم

.. ..

واجتزيت دروبا ممتدة

لا أعرفها ..

.أسمع طفلا يلفظ ..

وتغيم الرؤيا ..

– هذا ريتشارد الثالث يصرخ فى البرية ..

مات جوادك يا ريتشارد ..

أخجل من نفسى حين صحوت

– مجنون أنت .. (قصيدة الحصان المسحور ص٣٥ – ٤١).

وازدادت نسبة التضمين الشعرى فى قصائد المرحلة الثانية. فترى تضمينا لشعر "عنترة بن شداد". و"المتنبى". و"ييتس". و"جبران خليل جبران". وإذا كنا قد ألمحنا إلى تأثير "أبولو" – الشابى – على محمود طه – ناجى – فى المرحلة الأولى؛ فإن الشاعر فى هذه المرحلة استغنى عن قاموس الرومانسيين بشكل عام. واستمد قاموسا آخر من تجارب الماضى وبطولاته، شاعت فيه دلالات النصر والهزيمة. ولذلك نلمح التقابل واضحا بين الكلمة والسيف.[1]

ونبعت من نفس الرؤية رموز شعرية جديدة – وإن كانت قليلة – تستمد من التراث دلالات رمزية مثل "قابيل". و"ليلى". فيصبح قابيل – رمز الظلم فى التراث الدينى – وسيلة تغيير قوية فى الواقع.

– أقتل أعداءك يا قابيل.

ص١٦ ر

وتتحول ليلى المحبوبة (المفتداة) الى رمز صوفى يعنى الحقيقة، فى نفس القصيدة:

يا ليلى.

أسر الحلاج إلى أغصان حديقتك الزرقاء

ناداه الوجد فعانق نور أناملك البيضاء ..

.. ..

يا ليلى ذودى غربان الليل عن البستان ..

.. ..

فالوردة جرحها الشوق الدافئ

لغناء البلبل يا ليلى.

ص ١٣ - ١٧ ر

ويعتمد فوزى العنتيل على إيحاءات أسماء الأبطال العرب؛ القواد المحاربين والسياسيين والمتصوفين، كما يعتمد على إيحاءات وسياق أسماء الشهداء المصريين، ويجعل منهم رموزًا للقوة، كما فى خالد بن الوليد ويوظف الشاعر التضمين ليوحى بحضور خالد:

لم يبق بجسمى شبر تلثمه الطعنات

وبرغمى فوق فراشى الآن

أموت، فلا نامت عين الجبناء .. !

ص ٢٢ ر

أما الحلاج فهو رمز (العارف) الشهيد:

ضحك الحلاج فغنينا .. وتساقينا

وتفرقنا .. وتلاقينا ..

ص ١٣ ر

ويقود الحلاج إلى شهداء الكلمة، مثل المتنبى الذى تذبحه كلماته:

- حياك المجد، أبا الطيب ..

يا من ذبحته الكلمات.

ص ٢٥ ر

أما من يعزلون أنفسهم عن الواقع دون التضحية. ودون المشاركة بالفعل أو الكلمة فهم جهورون، مثل (بشر الحافى) الذى يصبح رمزا للانسحاب المتوغل فى تنور الصحراء:

- لكنك يا بشر الحافى مزقت رداءك فى تشرين
- لو أنك لم تسجن روحك فى تنور الصحراء ..
- لم تنبت أشواك الصبار على أسوار فلسطين.

ص ١٤ ر

ويقع الشاعر - فى النهاية - مرة جديدة فى إحساس الغربة، خصوصا عندما يتغرب على مستوى الواقع، فيصبح غريب الوجه واليد واللسان، داخل المساجد الإسلامية مع أنه حاول أن يفهم أهل سراييفو أنه:

- جمال
"دين .. أنا مسلمان
الله أحد ..

ص ٣٢ ر

لكنه يظل غريبا فى بلاد غريبة:

- ووجهى غريب كهذى المآذن
حين يظلها الليل تطرق
شاحبة فى أعلى الجبال.

ص ٣٤ ر

(٦)

تحولت رؤيه فوزى العنتيل. وتحول موقفه، خلال المرحلتين الجماليتين اللتين أوضحناهما. فمن رؤية ثنائية تضع عناصر عالمها فى ثنائية ضدية، تجعل الأبيض ضد الأسود، ومن موقف ذاتي يسقط ما به من أحزان وأفراح على الكون وعناصره، إلى رؤية ثنائية متشعبة، تصارع الواقع وتحاول أن تدفعه للرجوع إلى

الماضى التليد الذى عاشه العربى المسلم. لقد أصبح موقف الشاعر - فى المرحلة الثانية - مواكبا لرؤيته المتشعبة. فسمح بتعدد الأصوات داخل القصيدة. ولم نعد نسمع صوت الشاعر وحده، بل نستمع إلى خالد بن الوليد، وعنترة، والمتنبى. ونتحاور مع الحلاج، وبشر الحاف، وزهران شهيد دنشواى.

ومن هذا المنطلق تحول التشكيل الجمالى داخل النصوص كلها إلى علاقات رمزية تعتمد على السياق التاريخى العام من ناحية، والسياق اللغوى الخاص من ناحية ثانية، وبقدر ما أدى هذا التحول إلى طول النفس فى القصيدة، فإنه أدى إلى اعتمادها على محاور متعددة.

هــوامــش

أ - المصادر:

عبير الأرض، هيئة الكتاب، ١٩٧٥م

رحلة فى أعماق الكلمات، دار المعارف، ١٩٧٩م

ونضيف لهما.

جريد الشعب العدد الصادر بتاريخ ١٨ يونيو ١٩٥٦م قصيدة "عودة زهران".

١- محمد مندور، مقال بين العقاد والعنتيل. جريدة الشعب عدد ٢٧ يناير ١٩٥٧م.

٢- لفوزى العنتيل ترجمات لشعر مجرى لكننا نكتفى بديوانيه فى الدراسة.

٣- سنرمز لديوان عبير الأرض أثناء الدراسة بالرمز (ع) وسنرمز لديوان رحلة فى أعماق الكلمات بالرمز (ر).

٤- انظر القطار العاشق ص١٤٠ - ١٤٤ع، صرخة القيد ص١٤٥ - ١٥٠ع.

٥- انظر صفحات: ٢٥، ٤٠، ٤٢، ٤٦، ٦٦، ٨٥، ٩٢، ٩٥، ٩٦، ٩٨، ٩٩، ١٠٧، ١٢٣، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٠، ١٤٨، من (ع). وانظر ص ١٠٠ من (ر).

٦- لاحظ تكرار هذه الدلالة وتعمقها ووضوحها فى شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه الشعرى أيضًا.

سيرة الزير سالم

بين توظيفها للشعر، وتوظيفها فى الشعر

وظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم

تراجع فن العربية الأول أمام التغيرات الاجتماعية والسياسية والعسكرية التى تركت بصماتها واضحة على الفن بوجه عام، وعلى الشعر بخاصة. فقد تحولت البلاد العربية بعد سقوط الخلافة إلى دويلات يحكمها العسكريون المماليك ذو الأصول المتعددة، واللهجات واللغات المتعددة، مما أدى بالشاعر والشعر أن يتركا مكانهما. مكان الصدارة، للخطيب، ورجل الدين، الأمر الذى غلب تقنيات "الخطبة" - من الإهتمام بالزخارف الصوتية اللفظية، وقيام الكلام على المنطق الشكلى بهدف الإقناع واستثارة الحماسة أو العواطف الدينية - على تقنيات الشعر والقصيدة.

غلب هذا المنطق وساد، وتجاوز الخطبة إلى الشعر الذى اتسم بالسمات نفسها حتى أننا ندرك للوهلة الأولى سر ما كان يقوله النقاد التقليديون القدامى من أن الشعر خطب موزونه (معقودة) والخطبة شعر محلول. وزادت الحياة الاجتماعية - القائمة على حكم المماليك (غير العرب) وتسلطهم وإهمالهم للمرافق العامة والأدب - زادت الأمر سوءا، على المستوى الأدبى، فدخل كثير من اللحن اللغوى وضعف التقنيات.

وعلى الجانب الآخر اهتم المماليك بالمساجد و(العمارة)، التى كانت إحدى وسائل المواجهة مع العدو (المختلف دينيًا معهم) وإحدى وسائل الاتصال بالجماهير، والسيطرة على مشاعرهم، وأفكارهم ببث أفكارهم خلال خطباء المساجد، وإفشاء بعض مفاهيمهم عن الدين، والسلطة، والفن والأدب على السواء. وأما جماهير الشعب التى انفصلت - لغويًا، ووجدانيًا عن الحاكم - الذى لم يعد له رابط يربطه بالناس إلا الدين - انفصلت بلغتها ووجدانها، وأحلامها وطموحاتها، والتى زاد منها تعرض الوطن لعدو أجنبى غريب، ومن ثم كان حلم العامة، وطموحهم "الدينى" متمثلا فى مجيئ (المخلص) "البطل" وفى استقلالهم بأدب شعبى، يصور كل هذا، وكانت السيرة الشعبية تجسيدًا له وبعدًا عن الأدب المتصل بهذا الحاكم.

وداخل السيرة الشعبية، يسيطر الراوى على اللغة وعلى الحوادث والشخصيات، لأنه يشكل السيرة الشعبية بما يتوازى وحلم ووجدان المتلقى، ولابد أن يتوسل - هنا - بما يملكه هذا الوجدان من تراث، قصصى وشعرى، وأخلاقى. لتشكيل بنية النص السيرى على ما نراه عليه.

(٢)

ويقوم الشعر بوظيفة جمالية، ترتبط بالنص من ناحية، وبالمتلقى من ناحية ثانية، وبالراوى من ناحية ثالثة. وبصرف النظر عما نجده فى هذا الشعر من كسور عروضية، واختلاف بين العامية والفصحى، وما يشوب الكسر والاختلاط من أخطاء نحوية وركاكة أسلوبية تفصح عن نوع الراوى (الصائغ والمؤدى) وعن نوع المتلقى الذى لا يهمه كل هذه التجاوزات، بل يهمه "المغزى" وضرورة "انتصار البطل" الرمز والقناع.

يقوم الشعر بوظيفة مهمة بالنسبة "للراوى" الذى يستخدم "ربابة" للحكى ليستفيد من إيقاعها فى جذب انتباه السامع، حيث يؤدى السرد النثرى إلى نوع من الملل، يقطعه الشعر من ناحية، وإيقاع الشعر على الربابة من الناحية الأخرى. فالراوى يقطع الجمل المسجعة، المتوازية، وينتقل إلى إيقاع أكثر كثافة وانتظام، وتكرار عن الأداء الذى يسبقه، فيطرب المتلقى، وينشد الراوى مقاطع الشعر. ومن ثم يتوقف السرد لحظات تمهد المتلقى للنقلة التالية من حوادث السيرة، ويقوم الشعر بدور التقاط الأنفاس والتشويق، وفى الوقت نفسه يعطى فرصة لاستماع صوت الراوى حين يغنى الشعر على الربابة.

كما يربط الشعر بين المتلقى والراوى والتراث الشعرى العربى حيث يجد الشعر تواصلا مع التراث الشعرى الذى وصل إلى مرحلة سيئة فى عصر السير الشعبية فقد وجد الشعر طريقًا آخر، بعيدًا عن قال يمدح أو قال يهجو، إذ اختفت دوافع المدح والهجاء وظهرت دوافع أخرى لقول الشعر وتشكيله تكمن فى إرضاء أذواق المتلقى الشعبى، فإذا كان الشاعر الرسمى يرضى الممدوح فشاعر السيرة يرضى

ممدوحًا لا يملك إلا القليل، لكنه يمتلك وقتًا طويلا يريد أن يترفه فيه، والشاعر بدوره يمتلك قدرة شعرية يوجهها إلى ممدوحه الجديد الذى يعطيه حقه تشجيعًا واستحسانًا، أو ما يسد أود الراوى.

والشعر أحد تقنيات تشكيل السيرة الشعبية، لا تستغنى عنه سيرة من السير. ويقوم بدور بنيوى داخل النص، وبدونه قد تختل بنية السيرة الشعبية، وتفقد كثيرًا من موسيقيتها، ومن تجاوب المتلقى معها، ومن إبداع الراوى.

(٣)

ونظرًا لكثرة السير الشعبية الإسلامية، نختار أحداها للتطبيق، وهى "سيرة الزير سالم" أو كما سماها الراوى الشعبى قديمًا، "قصة الزير سالم، أبو ليلة المهلهل الكبير"، ويقوم الشعر ابتداء من العنوان بوظيفة جذب المتلقى (القارئ) حيث كتب فى عنوان هذه السيرة "وهى قصة بديعة جرى فيها من الحروب العجيبة، والوقائع المهولة المريعة، وأشعار العرب أهل الفضل والأدب" كما نجد فى افتتاحية الراوى أنها تحتوى على "أخبار العرب أهل الفضل والأدب، إفادة للطالبين، ونزهة للسامعين" (ص٢) ونجد من جملة أوصاف الزير سالم على لسان الراوى أنه "صاحب الأشعار البديعة" (ص٢) وكلها إشارات مبدئية دالة على دور الشعر فى بنية السيرة وارتباطه بالعرب (اللسان العربى) تأكيدًا لعروبة هذه اللغة، فى السيرة، ثم بيان أهمية الشعر فى رسم شخصية بطل السيرة، وربطه مع أصله العربى بالشعر، ثم إن قدرة البطل على قول الشعر تزيده جلاء، وتجعله أكثر تمثيلا لصورة الفارس العربى القديم، رب السيف والقصيدة، وهم يحتاجون إلى السيف فى حرب الغازى وإلى القصيدة لتأكيد لغتها ضد لغة الأجنبى. وقول الشعر وتأليفه ذو وظيفة مهمة فى أحداث السيرة، فهناك أكثر من موضع يستخدم فيه البطل الشعر كحيلة لينجو بها، أو وسيلة للتعمية على الآخرين لتنفيذ خطة ما، فعندما ذهب "الزير" إلى بلاد الملك الرعينى متنكرًا فى شخصية شاعر يطوف البلاد ويمدح الأمراء والأكابر (ص٨٥)، طلبت زوجة الرعينى من الملك أن يأمر الشاعر بالإنشاد، فأنشد الزير المتنكر مادحًا:

قالوا فسر للرعيني مقصد الشعر :. فذاك جواد يعطى كل معتاز
فجئت طالبا إحسانك وإكرامك :. يا من حويت المكارم بعطا المعتاز

(ص ٨٦)

فنجى الزير، وأعطى الإيهام بكونه مداحًا للأكابر، وهذا عكس تكوينه كفارس وأمير حاكم. وهنا يقوم الشعر بوظيفة "الحيلة" التى أعقبها قتل الرعينى وحماية بلاد الزير من غزوة المنتظر.

ومن المنطلق نفسه يخدع الزير العبدين اللذين اتفقا على قتله وأوصاهما بأن قال: "إذا وصلتم أهلى فأقرءا أهلى منى السلام، وأنشدوهما هذا البيت، وقولا لهم أنى فى القبر قد أختبيت:

مـن مبلـغ الأقـوام أن مهلهـلا :. لله دركمـا ودر أبيكمـا

(ص ١٥٠)

واستطاعت اليمامة بنت أخيه أن تفهم قصده حين أرجعت البيت إلى أصله حين قالت "إن عمى لا يقول أبيات ناقصة" بل أراد أن يقول:

مـن مبلـغ الأقـوام أن مهلهـلا :. أضحـى قتيـلا للفـلاة مجنـدلا
لله دركمـا ودر أبيكمـا :. لا يبرح العبـدان حـتى يقتـلا

ثم أنهم قبضوا على العبدين وألقوهما تحت العذاب والضرب الشديد إلى أن أقرا بأنهما قتلاه ودفناه فقتلهما الجرو. (ص ١٥٠)

وهنا قام الشعر بوظيفة توصيل الرسالة سرًا دون أن يفهم حاملاها، كما نجد السيرة قد وظفت "فن التشطير" وهو أحد فنون الشعر فى خدمة الموقف والحدث وبيان انتهاء حياة الزير.

ويرسم الشعر شخصية الزير الفارس الشاعر، باستخدامه الشعر فى الفخر بقوته أمام أعدائه، ليبالغ فى قوته وينال مِن أعدائه (ص ٥٠) وتسيطر فى هذه المقطوعات صور شعرية خاصة أكثرها تكرارًا على مستوى سيرة الزير سالم كلها، الصورة الشعرية الأسد، بتشبيه البطل بالأسد أو بأحد أسمائه أو صفاته. بل يبالغ حين يخافه الأسد الحقيقى، إعلانًا عن انتصار البطل القوى على قوى الطبيعة. فمرة يقتل السباع

جميعا، ويأتي بأحد سباعه، يحمله قربة ماء (قتل السباع في منطقة بير السباع ص٤٢)، وتؤكد السيرة الشعبية بطولة الزير سالم بقتله السباع على المستوى الفعلي والسلوكي حتى يبني دارا من جماجم السباع، ثم يصف الشعر البطل على لسانه أو على لسان أحد غيره بصفات السباع كما نجد في نماذج صفحات: ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤. ونجد نموذجًا للمبالغة هذه، على لسان "الزير" وهو داخل إلى المعركة ضد بني بكر:

سباع الغاب خافت من قتالي :. وتخشاني ولم تقدر علي (ص ٥٠)

وكما نجد في إنشاد الزير وهو داخل إلى المعركة (ص ٧٣).

ويقوم الشعر بوظيفة التعبير عما يجيش داخل البطل (أو أي شخصية أخرى) كما تستخدم السيرة مقطوعات تكشف داخل الشخصية حتى لا يعتمد الراوي على السرد فقط، كما في قصيدة الزير يشرح ما فعله بالأسد (ص٤٠/٤١) - وهي تذكرنا بقصيدة في وصف قتله للأسد الذي تعرض له في الصحراء ، - وقصيدة الزير حين جاش الشعر في خاطره عقب انتصاره على السبع (ص٤٢)، وقصيدته التي يحكي فيها قصة حصوله على الماء من بير السباع (ص٤٤) وفي رثاء الزير لكليب (ص٦٧)، وفي شماتة الزير من عدو (ص٧٢)، وفي حديثه الشعري إلى اليمامة حين أمرها بتجهيز أدوات الحرب (ص٧٩/ ٨٠) وفي حكاية الزير بعضًا من أحواله النفسية (ص١١٠) وفي بيان الزير لحزنه على اضطراره لقتل "شيبون" ابن أخته (ص ١٢١/ ١٢٢)، وفي رد الزير على عتاب طيف كليب عليه لأنه فتر عن قتل قاتليه (ص ١٣٢/ ١٣٣).

ويقوم الشعر - على لسان الزير - بدور الرد على حديث شعري لشخصية غادرة كما في رد الزير على همام (ص ٦٣)، ورده على شيبان ابن أخته (ص٦٥)، ورده على ضباع حين هددته بالقتل (ص ٦٥) ورده على اليمامة (ص ٧٧)، ورده على حكمون (ص ٩٥)، ورده على شيبون (ص ١١٨ ، ص ١٢٠) ورده على طيف أخيه (ص ١٣٢ ، ١٣٣).

ويلاحظ أن الشعر يقوم بوظيفة حوارية داخل السيرة الشعبية، لكنها وظيفة بسيطة لأنها لا تستمر وإن كانت تحمل بذورًا للحوار الشعري في شكل غامض وأولي.

ولأهمية الشعر عند الراوى والمتلقى وأقترانه بالحديث "الجاد" تجد البطل "الزير" يختم به خطاب شكره للملك "حكمون" ملك لبنان (ص١٠٦)، حين يختم حديثه بأربعة أبيات خصيصًا لطلب المهر "أبو حجلان" بديلا عن مهره الذى مات، ونلاحظ ارتباط طلب الشيء من الممدوح بالشعر فى هذا السياق.

ومما سبق نجمل أن الشعر - على لسان البطل - يقوم بدور قصصى ودرامى، فى رسم الشخصية وبيان سماتها النفسية والجسدية، ثم ارتباط الشعر بالمواقف الحاسمة فى حياة البطل الرئيسى.

وعندما نخرج من شخصية الزير، نجد الشعر يقوم بوظائف مهمة أخرى داخل سيرة المهلهل مرتبطة بشخصيات أخرى، وبمواقف تحتاج الشعر، أو يتوظف فيها الشعر فى سياق الأحداث، فقد قام الشعر على لسان الجليلة، بوظيفة إفشاء "جو" السرور أمام تبع وإشغاله بغنائه بصوت الجليلة حتى يتمكن كليب "المتخفى فى زى بهلول" ويقتل تبع اليمانى (ص٢٢).

كما استخدم الشعر فى حبك وسائل الفتنة بين "جساس" و "كليب" بيد سعاد الشاعرة الساحرة ابنة الملك تبع اليمانى المقتول بيد كليب، حين استدرجت العبد الذى يحمل رسالة جساس إلى كليب "وأخذت تسقيه المدام حتى سكر وغاب عن الصواب، فعند ذلك فتشته فى ثيابه حتى عثرت بذلك الكتاب فقرأته فوجدته كتابًا بسيطًا خاليًا من التهديد والوعد والوعيد وأضافت إليه كلاما مغيظا وهى هذه الأبيات:

أمير كليب يا كلب الأعارب .:. أيا ابن العم لا تكبر على

فلازم أذبحك فى حد سيفى .:. وأنت شبيه حرمه أجنبية

(ص ٥٥)

مما أفسد العلاقة بين ابنى العم، ودفع بجساس بعد ذلك إلى قتل كليب غدرًا.

ويقوم الشعر برصد صفة أساسية فى سلوك العرب وهى الأخذ بالثأر وعدم المصالحة حتى يختفى طيف المقتول، التى تلخصت فى وصايا كليب إلى أخيه الزير

والتى كتبت شعرًا على بلاطة بدمه وأوصاه بألا يصالح (ص٥٨، ٥٩، ٦٠)، ثم على لسان الزير (ص٦٧، ص١١٦، ١٣٢، ١٣٣)، وعلى لسان اليمامة (ص١١٣)، ولأهمية هذه الوصية صيغت بالشعر، لتصبح حكمة منسقة فى سمع أخيه، كما أخذت تجليات شعرية أخرى على لسان اليمامة.

وامتداد لهذا السياق (صياغة المهم من القول أو الحدث شعرًا) نجد السيرة تصوغ (شعرًا) التنبؤات، المنتشرة داخلها، والنبوءة قيمة أساسية فى صياغة السيرة الشعبية وفى تسيير أحداثها وتبرير سلوكيات الأبطال فيها، أو خضوعهم للقدرية الغيبية فى حتمية تحقيقها:

ونجد ذلك بداية من نبوءة تبع لحظة موته (ص ٢٣ إلى ٢٦) ولحظة أنبائه بمقتل كليب على يد جساس، ورسم مستقبل العرب فى المنطقة وهو ما تحقق فى ثنايا السيرة حتى النهاية.

ويظهر قيام الشعر بصياغة المواقف المهمة فى خطبة مرة لضباع ابنة أخيه لولده همام. وقصيدة حسان اليمانى التى تشبه البيان العسكرى والتى يضع فيها مبررات اتخاذ القرار، وأسباب الغزو (ص٥)، وقصيدته فى أبناء ربيعه المقتول لبيان أوامره لهم (ص١١) وهى مواقف لا تكرر نثرًا بل يكتفى الراوى بها شعرًا لبيان أهميتها وبالتالى يستخدم الراوى الشعر عنصرًا جوهريًا فى تشكيل السيرة.

(٤)

تحتوى سيرة الزير سالم على مائة واثنين وعشرين موضعًا يستخدم فيه الشعر، تتدرج من البيت الواحد إلى المقطوعة إلى القصيدة القصيرة أو الطويلة، فلا يكاد يخلو موضع من استخدام الشعر، حتى أننا نستطيع أن نفهم السيرة كلها بكل تفاصيلها إذا اعتمدنا على المواضع الشعرية فقط، دون اللجوء إلى السرد النثرى، ويساعدنا فى ذلك تقسيم السيرة إلى فقرات ترصد الحركات والأحداث والمواضع التى تحكى السيرة، خاصة والراوى يبدأ مقطوعات الشعر باسم قائلها، أو يبث اسم الشخصية المتحدثة فى ثنايا أبياتها، مما يساعدنا فى نسبة الشعر إلى قائله، وتتبع الحدث شعريًا

حتى النهاية. وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الشعر وحده يكفى لفهم السيرة وتتبعها، إذا حيدنا النثر المنسوب دائمًا إلى الراوى تمييزًا له عما هو منسوب إلى الشخصيات وهو نوع مهم من الإيهام يقوم به راوى السيرة. وإن كنا نجد صياغة واحدة لكل المقاطع حيث لا يختلف تركيب الجمل، من شخصية لأخرى مما يعكس تشابه الشخصيات وتسطيحها، ولبيان هذه الفكرة نلحق بالبحث قائمة بالمواضيع التى ورد فيها الشعر فى سيرة الزير سالم والمناسبة أو الفكرة التى تمثلها كدليل على ادعائنا هذا.

ويفيدنا الشعر – بعد هذا – فى رصد العناصر الأساسية التى تقوم عليها السيرة الشعبية، كما يعد الشعر بذلك عنصرًا دالاً على مكونات السيرة إذا قورن بالوحدات الوظيفية، التى نعتمد عليها فى رصد مكونات القص الشعبى. وتعرف الوظيفة بمعرفة علاقة الشعر بالموقف الخاص به، وبسياقه العام فى السيرة كلها كما عرضنا للوظائف السابقة والتى يمكن ردها إلى وظائف خارج الشعر، ووظائف النص فيما هو داخل وخارج النص. فكما عرضنا فى البداية لوظائف الشعر بالنسبة للراوى (أو المبدع) وللمتلقى (القارئ/ السامع). أما داخل النص فقد لاحظنا ارتباط الوظيفة:

- برسم الشخصية.
- وسرد الحدث.
- تركيز المواقف المهمة.
- بيان الحركات والعناصر الرئيسية لحبكة السيرة كلها.
- تكوين الموقف دون تكراره نثرًا.

وأخيـــــرًا:

فقد لاحظنا أن الشعر يقل فى سيرة الزير سالم حينما خرج الزير من بلاده وانتقلت الأحداث إلى أرض حكمون، بينما عاد الشعر جوهرًا للموقف والحدث بعد عودته إلى بلاده. مما يكشف علاقة استخدام الشعر بوجود الشخصيات المتصلة بالحدث الرئيسى.

وفى النهاية؛ أرجو أن يكون هذا البحث بداية لدراسة متوسعة لوظيفة الشعر فى السير الشعبية كلها، يقوم به فريق من الباحثين لأنه عمل شاق لا يستطيع أن يقوم

به فرد، وأرجو أن تكون رؤيتى لوظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم بخاصة محلا للمناقشة، بقدر ما هى بداية لدراسة وليس نهاية لها.(*)

ملحــق البحـــث

قائمة لبيان المواضع التى ورد فيها الشعر فى سيرة الزير سالم، مرقمه ومسلسلة بتسلسل ورودها داخل النص، ومزودة برقم الصفحة واسم قائلها والمناسبة أو الفكرة التى تعالجها أو السياق الذى وردت فيه.

وواضح أن المقطوعات والقصائد أو الأبيات المتناثرة فى هذه المواضع المحددة قد غطت كل المواقف الدرامية: الجزئية منها والكلية، بمعنى أنها تصور الهيكل العام لسيرة الزير سالم كما تصور التفاصيل المكونة للهيكل العام. وتندرج فى الوقت نفسه مع النقلات المنطقية المتدرجة للأحداث.

وهذه المواضع المحددة – حصرًا – تكشف عن الأفكار التى صاغها الراوى شعرًا شعبيًا، يستوعب حالات الشخصية فى تقلباتها النفسية والسياسية، وفى حلها وفى ترحالها وفى منفاها وفى عودتها.

ويؤكد هذا الحصر أن الموقف الشعرى يزيد على الموقف النثرى من حيث الأفكار والخطوات المتدرجة للحدث. بل تزيد مواقف الشعر على مواقف النثر، بصرف النظر عن عدد الأسطر أو عدد الكلمات. ويفيد هذا الملحق فى إرشاد الباحثين إلى مواضع الشعر فى السيرة، وسياقاتها، كما يظهر مكونات السيرة الهيكلية لمن يريد تتبع أحد أفكار أو خطوات الحدث أو مراحل الشخصية فى سيرة الزير سالم. وليس هذا الملحق مجرد تحصيل حاصل بالإشارة إلى مواضع الشعر فقط.

بيان بمواضع الشعر وسياقاته فى سيرة الزير سالم:

١– خطبة مرة لضباع ابنة أخيه لولده همام (ص٣)

٢– قصيدة حسان الملقب نفسه بالنبى، يشرح مبررات غزوه للعرب (ص٥)

(*) اعتمد البحث على النسخة الشعبية لسيرة الزير سالم، الصادرة عن مكتبة الجمهورية العربية لصاحبها عبد الفتاح عبد الحميد، بشارع الصنادقية بالأزهر.

٣- قصيدة حسان وهو يرى جحافله كاملة العدد والعده لحرب ربيعه (ص٦)

٤- خطبة ربيعة لحظة علمه بقدوم تبع اليمانى وانتصاره وحيانه وريره (ص٨)

٥- قصيدة الأمير ريد نائب ربيعة بعد شقفه. اماه سع. وهى القصيدة التى تتحدث عن مأسى بنى ربيع. لطلب الأمان ودفع الحريه (ص١١) ويلاحظ ان المواقف المهمة تستتبع منه ذلك.

٦- قصيدة تبع بعد أن فرق أبناء ربيعة وشتتهم، وهى كبيان. لالقاء أوامره عليهم بعد أن أطاعوه خوفًا (ص١١).

٧- قصيدة تبع اليمانى إلى مرة يخطب الجليلة، ويتهدده بالانتقام، إذا لم. يمتثل إلى هذا الكلام (ص١٣).

٨- قصيدة ابن عمران العابد يوصى كليبا بأن يظهر غير ما يبطن ليقتل تبعا (ص١٥/ ١٦).

٩- قصيدة ضارب الرمل، بعد انكشاف خطة اغتيال تبع (بضرب الرمل) يفخر فيها بقدرته على معرفة الغيب، وقدم ممارسته لضرب الرمل (ص١٨).

١٠- العجوز العرافة تصف حسن الجليلة (ص١٩).

١١- تبع يرحب بالجليلة (ص٢١).

١٢- الجليلة تغنى مقطوعة فى مخدع تبع وأمامها كليب (البهلول) (ص٢٢)

١٣- قصيدة تبع لحظة موته (ص ٢٣: ٢٦) وهى نبوءة ورسم لمستقبل بنى قيس وفيها نبوءة قتل كليب بيد جساس ثم سرد لتاريخ العرب والمسلمين حتى الحروب الصليبية.

١٤- قصيدة يرد فيها كليب باستهزاء على تبع (ص٢٦).

١٥- قصيدة تبع يشرح فيها قتله لوالد كليب (ص٢٧).

١٦- الأمير سلطان بن مرة وهو يخاطب الأخوة لحظة معرفتهم بنبوءة الرمل التى يقتل فيها الزير كليبًا، وقرار الأخوه بضرورة قتل الزير قبل ان يكبر وتتم الفعلة (ص٣٣).

١٧- مقطوعة حليلة وهى تفيد التفكير فى حيلة نهلك الزير (ص٣٣/ ٣٤)

١٨ - قصيدة الجليلة التي فيها (الكذب) كوسيلة للإيقاع بين كليب والزير (٣٤).

١٩ - الجليلة تضع حيلة أخرى (ص٣٥).

٢٠- كليب يصب شجاعة الزير الذى حماه من الموت (ص٣٦).

٢١- الجليلة تضع حيلة ثالثة للتخلص من الزير (ص٣٧).

٢٢- قصيدة كليب عن صرخة الزير فى البئر (ص٣٨).

٢٣- قصيدة الجليلة عن قصيدة كاسين من لبن السباع كخطة رابعة للتخلص من الزيز مستغلة شوق كليب لإنجاب ذكر على البناب السبعة (ص٣٨، ٣٩).

٢٤- قصيدة الزير يشرح ما فعله بالأسد (ص٤٠/ ٤١).

٢٥- مقطوعة الجليلة تشير بحيلتها الخامسة للتخلص من الزير (ص٤١).

٢٦- قصيدة الزير حين جاش الشعر فى خاطره عقب انتصاره على السبع (ص ٤٢).

٢٧- الزير يحكى قصة حصوله على الماء من بير السباع لأخيه كليب (ص٤٤)

٢٨- رد كليب على جميل الزير السابق (ص٤٤).

٢٩- قصيدة سعاد تمدح جساسا وتشرح تبدل حالها (ص٤٧/ ٤٨).

٣٠- رد جساس عليها (ص٤٨).

٣١- قصيدة كليب يطلب من الزير أن يعود إلى قبيلته ليحميها من بنى قيس/ وجساس إثر مؤامرة العجور (ص ٥٠).

٣٢- مقطوعة الزير يفخر بقوته (ضد بنى بكر ص٥٠).

٣٣- قصيدة سعاد الشاعرة العجوز وهى تفتعل الغضب، حتى لا يأخذ جساس الناقة (٥١).

٣٤- مقطوعة جساس يأمر فيا سعاد العجوز بأن تدخل ناقتها إلى أرض كليب (الحقد على كليب) (ص٥٢).

٣٥- قصيدة سعاد تحرض جساسا على كليب بعد ذبح الناقة (ص٥٤).

٣٦- بيتا الفتنة فى رسالة العبد (ص٥٥).

٣٧- قصيدة جساس يستنفر القبيلة للحرب (ص٥٥/ ٥٦).

٣٨- مقطوعة كليب وهو يفارق الحياة (ص٥٨).

٣٩- كليب يكتب بدمائه وصاياه للزير أخيه وهو يفارق الحياة (٥٨/ ٥٩).

٤٠- قصيدة كليب للزير أيضًا يشرح مقتله (ص٦٠).

٤١- مرة "بعد قتل جساس لكليب" يحذرهم من ثأر الزير سالم لأخيه كليب (ص٦١).

٤٢- رد جساس على تحذير مرة (ص٦٢).

٤٣- الزير عندما أحس شيئا فى كلام الجارية رباب إلى سيدها همام حيث يتكلم عن الأمة ويسألها عما هو السر؟ (ص٦٢/ ٦٣).

٤٤- إجابة همام له بحزن على ما حدث (جملنا قتل جملكم) (ص٦٢).

٤٥- رد الزير على همام (ص٦٣).

٤٦- كلام شيبان لخاله الزير يحذره من فعل أهل جساس (ص٦٤/ ٦٥).

٤٧- رد الزير عليه (ص٦٥).

٤٨- ضباع تعنف الزير على قتله لابنها ثأرًا لأخيه (ص٦٥/ ٦٦).

٤٩- تهديد الزير لها - ولومها - بالحرب (ص٦٦).

٥٠- اليمامة ابنة كليب تحرض عمها الزير على جساس (ص٦٦).

٥١- رثاء الزير لكليب (لن يصالح) (ص٦٧).

٥٢- أبيات الزير (شماتة فى عدوه) (ص٧٢).

٥٣- الزير ينشد وهو داخل إلى الحرب (ص٧٣).

٥٤- اليمامة ترفض تسميم مهر كليب (٧٦).

٥٥- جساس يصمم على سرقة المهر (٧٦).

٥٦- الزير يكتشف غياب المهر (ص٧٦).

٥٧- اليمامة تصف ظروف اغتصاب جساس للمهر (ص٧٧).

٥٨- الزير يرد ويصمم على استرجاع المهر (ص٧٧).

٥٩- الزير يحدث اليمامة ويطلب منها أن تعد له أدوات الحرب (٧٩/ ٨٠).

٦٠- خدعة الرد من داخل القبر (ص٨١).

٦١- الجليلة تحرض الرعينى على قتال الزير مذكرة إياه بثأر خاله تبع (ص٨٣/ ٨٤).

٦٢- رد الرعيني عليها وقبوله حرب الزير (ص٨٤).

٦٣- إبلاغ عدى لأهله بظهور جيش الرعينى (ص٨٥).
٦٤- الزير ينشد الشعر للرعينى (٨٦).
٦٥- الزير يحدث أخته عما دعاه لقتل ابنها (ص٩٠).
٦٦- ضباع تحكى وترشى الزير بعد أن أمرت بأخذه إلى البحر فى صندوق (٩٠/٩١).
٦٧- عدى يرثى الزير (٩١/ ٩٢).
٦٨- الملك حكمون يحدث الزير (ص٩٤).
٦٩- الزير يجيبه (ص٩٥).
٧٠- برجيس الصليبى يهدد حكمون اليهودى ويختم تهديده بالشعر (ص٩٧).
٧١- ستير تحدث حكمون الملك عن الزير (ص٩٨/ ٩٩).
٧٢- جساس يخبر قومه عن حزنه بعد ضرب الرمل (١٠٣/ ١٠٤).
٧٣- الزير يشرح لليمامة قصة اختفائه (١٠٤/ ١٠٥).
٧٤- حكمون يرحب بالزير (ص١٠٦).
٧٥- الزير يختم كلامه بأبيات لشكر الملك حكمون (ص ١٠٦).
٧٦- الرجل يخبر جساسا لما رأى الزير يعود من بلاد حكمون (ص١٠٧).
٧٧- سلطان بن مرة يرد عليه ويحذر أهله (ص١٠٧).
٧٨- عدى أخو الزير يرحب بعودة الزير وذكر فضله (ص١٠٧/ ١٠٨).
٧٩- الزير يحرض أخوته ويخبرهم بعزمه على قتل الزير لجساس (ص١٠٨).
٨٠- الزير يعبر عن بعض أحواله شعرًا (ص١١٠).
٨١- سالم يشكر الزير على تفريج الكرب (ص١١٠).
٨٢- سلطان بن مرة يطلب عفو الزير عن أهله متوسلاً بالجليلة (ص١١٢).
٨٣- رد الزير عليه ليطمئنه (ص١١٢).
٨٤- اليمامة لا تصالح (ص١١٣).
٨٥- الزير يؤكد عدم المصالحة بسرد حادثة القتل والثأر (ص١١٥/ ١١٦).
٨٦- الزير يتحدث عن الخيل (ص١١٧).
٨٧- قصيدة شيبون لخاله الزير يلومه ويهدده (ص١١٨).

٨٨- رد المهلهل عليه ينصحه (ص١١٩).

٨٩- شيبون يشتم الزير (ص١٢٠).

٩٠- رد الزير عليه ليحذره قبل قتله (ص١٢٠).

٩١- الزير حزين على قتله لشيبون ابن أخته (ص ١٢١/ ١٢٢).

٩٢- عجيب بن جساس يشتم الجرو بن كليب (ص١٢٦).

٩٣- رد الجرو عليه (ص١٢٦).

٩٤- الأمير منجد خال كليب يرحب بالجرو ويعلمه برغبته فى تبنى الجرو (ص١٢٧).

٩٥- الجليلة تحذر ابنها الجرو من الأمير منجد حتى لا يقتله خوفًا من الثأر (ص١٢٨/ ١٢٩).

٩٦- الجرو يرد على سؤال منجد عن نسبه بإنكار نسبه إلى كليب (ص١٢٩)

٩٧- الشاعر يمدح جساسا ويذكر الأخت ليذكره بالجليلة (ص١٣٠).

٩٨- الشاعر جابر يمدح الجرو ويذكره بخاله جساس حتى يحن إليه (ص١٣١).

٩٩- جساس يستقبل الجرو والجليلة عند عودتهما من بلاد منجد ويحرض الجرو على قتل الزير (ص١٣٢).

١٠٠- الزير يرى كليبًا - فى المنام - يعاتبه - لأنه لم يعد يقتل الأعداء (ص١٣٢).

١٠١- الزير يرد على عتاب كليب ويعلمه بعزمه على مواصلة الحرب (ص١٣٢/ ١٣٣).

١٠٢- بنات كليب يقمن من النوم لنفس الرؤية وينقذن الزير (ص١٣٣).

١٠٣- الرمال يتنبأ بمقتل جساس على يد الجرو بن كليب (ص١٣٣).

١٠٤- الجرو يرد على طلب الزير للمبارزة (ص١٣٤).

١٠٥- الزير يخبر اليمامة بظهور غلام يشبه كليبًا (ص١٣٤).

١٠٦- اليمامة ترد عليه وتعطى لـه علامات على أخوة الغلام. وتشير إلى حمل أمها قبل مقتل كليب (ص١٣٤/ ١٣٥).

١٠٧- اليمامة تصحح للجرو نسبه وتعلمه بأخوتها له (١٣٦).

١٠٨- الجليلة تقص قصتها للجرو وتخبره بالحقيقة (ص١٣٧/ ١٣٨).

١٠٩- الزير يفرح بعودة الجرو ويذكره بالثأر (ص١٣٧/ ١٣٨).

* * * *

أقانيم الشعر عند أمل دنقل

التجربة ، الفكر ، الرمز

رؤية لمجمل أعماله الشعرية

أمل دنقل (١٩٤٠ - ١٩٨٣) أحد شعراء الستينات الذين حاولوا تجديد الواقع الشعرى فى ظروف تغير ضخمة عاشتها مصر إبان هذا العقد، واتجهت هذه المحاولة إلى تقنيات جمالية جديدة، تساعد على التوازن الجمالى بين الحاضر المهزوم من ناحية، وبين الماضى التليد والمستقبل الجنين من الناحية الثانية.

التجربة:

عاش أمل الشاعر خلال أكثر من عقدين متمسكًا بالرؤية المغامرة الملتزمة فى آن حيث وظف شعره لخدمة قضايا شعبه وأزماته، فى الوقت الذى يغامر فيه شعريًا بتجريب أشكال مختلفة من التقنيات الجمالية حتى اكتملت فى ديوانه الرابع "العهد الآتى" وإن اتخذت بعد ذلك .. شكل القصيدة الطويلة جدًا "لا تصالح" أو القصيرة فى آخر دواوينه "أوراق الغرفة (٨)".

ترك أمل دنقل رؤيته فى ستة دواوين شعرية هى:-

البكاء بين يدى زرقاء اليمامة	١٩٦٩م
تعليق على ما حدث	١٩٧١م
مقتل القمر	١٩٧٤م
العهد الآتى	١٩٧٥م
أقوال جديدة عن حرب البسوس	١٩٨١م
أوراق الغرفة (٨).	١٩٨٣م

ومن بعض التواريخ التى حرص أمل - على غير عادته - أن يثبتها، نجد البداية التى ارتضاها لبدايته الشعرية ١٩٦٢م وعلى لسان سبارتاكوس فى قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة). ونجد أمل الشاعر يحاول أن يلمح قانون الأشياء، يريد أن يكشف نظام الكون، حركة الإنسان، حركة الذات .. إلخ ولذلك وضع يده من هذه البداية حتى آخر قصائده على مبدأ التناقض الذى لاحظه أمل دنقل فى نظام الكون والإنسان والتاريخ والذات. ومبدأ التناقض هذا سيفسر لنا (أقانيم شعره فيما بعد).

فمن (كلمات سبارتاكوس) يشق التناقض بين الشيء وضده في وعي حاد بطبيعة العلاقة بين المتضادين، والخلل الذى يصيب الكون والإنسان من جرائه. وهذا الوعي يفسر السخرية التي يلهج بها أمل، والمرارة التي نحسها في رصده لجزئيات واقعه النفسي والاجتماعي، ونستشرف (الأمل) الذى ينبع داخله أحيانًا عندما تلتقى الأطراف المتضادة لتنجب الحياة من جديد. لذلك نجده في (تعليق على ما حدث) يضع المتناقضين في لحظة اختيار. ويبدو ذلك واضحًا في حوار الشاعر مع طرف آخر دائمًا، مهما كان الموضوع المعالج جماليًا.

لذلك اتسمت بنية كثير من قصائد دواوينه الثلاثة الأولى باستخدام الحوار، والحكاية ورصد جزئيات مباشرة من الواقع الاجتماعي. كما في قصائد "الحداد يليق بقطر الندى" و "بطاقة كانت هنا" (رباب) و(الهجرة إلى الداخل) .. على سبيل المثال.

أما في ديوانه الرابع وديوانه الخامس، فقد دفعه وعيه الحاد بالتناقض إلى التراث كقناع أساسي يطوعه لمتطلبات الشاعر: ولكيفية رؤيته في الكون والإنسان، ممسكًا بطرف خيط يربط بين الأصالة التاريخية والشعرية. وبين المعاصرة الاجتماعية والفكرية والجمالية "وتلك ناحية برع فيها أمل دنقل براعة كبيرة في كل توظيفاته التراثية بحيث يقيم تكافوءا بارعا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التي يوظفها .."[1].

أما ديوانه السادس أوراق الغرفة (٨) فينتمي إلى المرحلة الأولى من شعر أمل أو ينتمي جزء كبير منه إلى قصائده البسيطة الأولى فيما عدا القصائد الطويلة خاصة الخيول، الطيور، التي نجد فيها نقلة تشكيلية تقوم بنفس الوظيفة: تصوير التناقض لكن هذه المرة تقوم البنية النصية كلها بالتصوير الشعري للتناقض. وبهذا نلاحظ - كما لاحظ صلاح فضل .. لا أن مستوى القصيدة ذاتها، هو: إقامة جديلة مضفورة بانتظام تستثمر ما في المحورين الاستبدالي والسياقي من عناصر متكافئة، وتوظفهما في خلق صراع بين البنية الدرامية والبنية الغنائية، وهو الذى يحكم عملية إنتاج الدلالة في شعره.[2] بل في أن تركيز أمل دنقل بحدة على خلق الصراع بين

التناقضات لكشفه وزيادة الوعى به قد أصاب الشاعر بالمأساوية فى (الرؤية الجمالية للذات والمجتمع. نتج عنها السخرية المرة عند الرصد أو التعليق: فعندما يخاطب أصدقاءه الذين يعبرون فى نهاية الطريق يأمرهم أن يعلموا طفله الانحناء ليبقى حيًا وينجو من القتل. ويقر فى موضوع آخر بأن من طأطاوا حين أو الرصاص هم الذين يرفعون رؤوسهم بعد الحرب وبأن الجبناء سوف يضاجعون أرامل الشهداء.

وفى هذا السياق ماذا وكيف يكون الخلاص:

والكلمات أقداح مكسرة الحواف

إذا لثمناها تجرحت الرؤى والصمت قضبان محماة على "وهج البكاء" (ص٩١) الخلاص عنده. بطر الخوف، وبالحرف السيف الذى يخط كلمتين اثنتين الحب - والحرية:

(وتضاءلت كحرف مات بأرض الخوف)

(حاء .. باء)

(حاء .. راء .. ياء .. هاء)

الحرف السيف (العهد - ص٣٩)

لأنــــه :

"إن تكن كلمات الحسين"

وسيوف الحسين

وجلال الحسين

سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء؟!.

(العهد ص٨٨)

كما أن فيروز لم تستطع فى أغنياتها الجميلة إلا استعادة المراثى القديمة، لا ال .. الجنوب:

(وفيروز فى أغنيات الرعاة البسيطة)

تستعيد المراثى لمن سقطوا فى الحروب

تستعيد الجنوب (العيد ص٣٨).

بنيـــة الفكـــر

ينطلق أمل دنقل - على المستوى النظرى - من الأقـانيم الثلاثـة التـى انطلق منها - سالفًا - الفلسفة والفكر والأخلاق فى اليونان القديمة وهى أقانيم: الحق، الخير، والجمال[٣]. بعبارة أخرى ينطلق أمل من وظيفة الشعر الأخلاقية لأنها فى نظره جوهر الخلود. ولأن أمل يسعى إلى هذا الخلود، فهو يحاول أن يرتبط بالجوانب الإيجابية فى العالم الفكرى، عكس ما يفعل فى شعره، أى أنه يركز على سلبيات العالم والإنسان فى الشعر وعلى المستوى النظرى يسعى إلى أن يكون محققًا الإيجابية التى تعنى - فى هذه اللحظة - هدف شعره ووظيفته.

ويدرك أمل من اللحظة الأولى أن "مفهوم الشعر نفسه متغير، وليس ثابتًا، لأن الأقانيم الثلاثة أو عناصر الخلود التى يقوم عليها الشعر متغيرة من عصر إلى عصر .." وجوهر التغير عنده هو حركة المجتمع دائمة التغير، وهو مدى ما وصل إليه من أدوات وتقنيات حضارية تساعد فى فهم الحقيقة والوصول إلى فهم الواقع. معنى ذلك أن "المعاصرة" غير منفصلة فى فهم أمل عن "الأصالة" لأن غرضهما عنده الوصول إلى الحقيقة. ولأن (الشاعر) كلما اقترب من العلاقات والنسب الحقيقية، ومن النسب الجديدة التى نشأت فى عصره نتيجة للاكتشافات العلمية ونتيجة للتجربة الشعورية ونتيجة للرؤية الفلسفية الجديدة للكون، استطعنا أن نصف الشاعر بأنه معاصر. وهنا نلاحظ أن الأصالة والمعاصرة وجهان لعملة واحدة هى إدراك - الشاعر للكون والإنسان على المستوى الفكرى والجمالى أيضًا.

يبدو الماضى خلفية للحاضر ويصبح التاريخ والتراث جوهرين للمعاصرة. لأن الإنسان والشاعر من جهة أولى "يدرك أن هذه النسب جديدة فعلا، فلابد أن يدرك أيضًا النسب القديمة .. عليه أن يحيط برؤية الإنسان القديم للكون، ومن ثم يكون على معرفة التطور الحادث فى الواقع ويبلغ التغيير أو يعمل على تحقيقه.

وصدور (أمل عن) هذه الأقانيم وراء اختياره الواعى للموضوعات المعالجة فى شعره. كما أنها فرضت عليه رؤية خاصة بالحق والخير والجمال: وكل أقنوم

مرتبط بالآخر، فأقنوم (الحق) دفعه إلى معالجة الحقيقية للبحث عن العدل، من معه! ما معوقاته؟ يقول:

لما قلت: فليكن العدل في الأرض ولكنه لم يكن

أصبح العدل ملكًا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم

بالطيلسان - الكفن

ورأى الرب ذلك غير حسن"

(العهد ص١٤)

والخير هو هدف الحق ويحدث بانتفاء الشر والظلم، أي كما قلنا بنفي سلبيات التناقض وإحلال إيجابيات التناقض مكانها لتبدأ دورة الحياة من جديد. ويتحقق الخير باتزان الأرض - وهو الحق في الوقت نفسه:

"قلت: العقل في الأرض نصغي إلى صوته المتزن

قلت: فليكن العقل في الأرض، لكنه لم يكن

.. ..

ورأى الرب ذلك غير حسن.

(العهد ص١٧)

ويبدو الأقنوم الأخير الجمال، مرتبطًا بما يحققه العدل (الحق) والخير (العقل) في الأرض إذ تبدو الأرض حسناء بفعلهما يقول:

هذه الأرض حسناء زينتها الفقراء لهم تتطيب

يعطونها الحب، تعطيهم النسل والكبرياء"

(العهد ص١٨)

وإذا كانت الأمثلة الثلاثة السابقة ترصد الأقانيم في تعادلاتها الشعرية (الحق - العدل) (الخير - العقل) (الجمال - الحب - والكبرياء) فإنها تعي لضدها (الظلم، الشر، القبح) لأن الرب وجدها غير حسنة.

ويجب أن نشير هنا إلى أن الشاعر يعي هدفه الأخلاقي والمعرفي حتى يستأصل (الشر) بعيدًا عن المعالجة الميتافيزيقية المجردة، لأنها معالجات اجتماعية

أساسًا، والشاعر "يقرن بين سعى الأديب وراء مثل رفيعة بعيدة المنال، وسعى الأديب إلى أن يصل بالقارئ إلى حال من السمو بالنفس، وبقدر ما يرتبط الجمال بالحق أو الحقيقة يصبح البعد الأخلاقى للجمال وجهًا آخر لبعد المعرفى. ولا ينفصل الحق بدوره عن الخير. أنهما وجها عملة واحدة هى الصدق".[٤]

إن أمل دنقل منحاز وملتزم بجوهر هذا كله - الصدق - المرتبط بضميره. وضميره هنا "النيل" السائل فى عين المحبوبة الوطن:

(النيل ضميرى)

وفى عينيك انسياب النهر" (العهد)

ويأخذ (الصدق) أحيانًا اتجاهًا مباشرًا يتجه فيه إلى الصدق الحرفى، خاصة إذا عالج قضايا من شأنها استخدام (العقل) للإقناع - والصدق - الحرفى عند هذا الحد يتوازى مع أقنوم الحق (الحقيقة) السابق، ففى قصيدته الديوان "لا تصالح"

يصلح البدء برهانًا على هذه الفرضية النقدية، يقول أمل:

"لا تصالح

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك:

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى؟!

هى أشياء لا تشترى"

لكن مع ملاحظة قدرة أمل على تحويل عباراته إلى "حكم" يفلسف بها رؤيته، راغبًا فى تحويلها إلى عنصر من عناصر التفكير لدى المتلقى، الذى - هو هدف شعر أمل فى المقام الأول.

الــرمـــز:

تتمحور التجربة مع بنية الفكر، فى صناعة محتوى الرمز الشعرى داخل شعر أمل دنقل. وتصبح الرموز الشعرية إختزالا وتكثيفًا لهما معًا. وتتحرك رموز أمل الشعرية فى تقابلات تبدأ بتضاد جوهرى بين ما كان وبين ما سيكون يقول أمل:

"القطارات ترحل فوق قضيبين: ما كان ما سيكون والسماء رماد به صنع الموت قهوة ثم ذراه كي تتنشقه الكائنات.

فينسل بين الشرايين والأفئدة"

(العهد ص٥٥)

وما كان "وما هو كائن". بالطبع، يمثلان "الجدار" الذى يمنع الوصول إلى "ما سيكون". وإذا تتبعنا الجدار شعريًا وجدنا حقله الدلالى يتوازى مع كل المعوقات التى تمنع المستقبل الحر من المجىء سريعًا. وأول هذه المعوقات بالطبع الظلام الذى يسببه: يقول فى "حكاية المدينة الفضية":

"آه ما أقسى الجدار

عندما ينهض فى وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر كى ننقب ثغرة

ليمر النور للأجيال مرة

ربما لو لم يكن هذا الجدار

ما عرفنا قيمة الضوء "الطليق"

(تعليق ص٧٦)

والجدار لذلك هو "المخبأ"، و"السجن" وهو الكاتم للأسرار:

"هل كانت يدى فى يدك اليسرى

وفى الثانية اصطكت يدى فى كلمة "السجن"

على وجه الجدار"

يأيها الجدار لا تبح بما ترى

ولا تقل عن الذين يولدون"

(العهد ص٧٥)

وحينما هجم الحرس للقبض على الأب الخارجى المارق كان الجدار ملاذ الأسرة كلها:

"واختبأنا وراء الجدار"

(العهد ص ٨٣)

وإذا كان الجدار يقف فى وجه الشروق، "الغد" فإنه لا ييأس بل ينتظر:

- "ما أقسى انتظارى ..

- ربما للرمل طعم الملح أحيانًا وطعم الانتظار!!"

(العهد ص٧١)

- و

- نحن ها هنا نعض فى لجام الانتظار

(البكاء ص٣٩)

- لكننا من كل ضريح،

- ننتظر الريح

(البكاء ص٣٦)

فمن الانتظار، يأتى الأمل فى هذا الغد المكنون، ويأخذ الغد رمز الطفل الصارخ.

"وأنا منتظر جنب فراشك

جالس أرقب فى حمى ارتعاشك

صرخة الطفل الذ ى يفتح عينيه.

على مرأى الجنود". (تعليق ٢٢)

وأخيرًا، ولأن وقفة الشاعر عزلاء بين (السيف)، وبين (الجدار) لا يملك إلا أن:

"يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة (العهد ص٢٨)

شعاره:

"وشعارى الصباح" (العهد ٢٤)

لذلك لا وقت للبكاء، بل سيظل منظرًا - حتى - يفور "الكوب". والآن يختم الشاعر أمله واصفًا هدفه الذى اختفى وراء كل شعره وتجلى فيه فى آن:

"وها أنا الآن

أرى فى غدك المكنون:

صيفا كثيف الوهج

مدنًا ترتج

وسفنا لم تنج

ونجمة تسقط فوق حائط المبكى

إلى التراب

وراية (العقاب)

ساطعة في الأوج"

(العهد ١٠٥/١٠٦)

الهوامــــش

١- على عشرى زايد، توظيف التراث العربى فى شعرنا المعاصر فصول، العدد الأول.

٢- صلاح فضل، إنتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل فصول، العدد الأول.

٣- اعتمدنا - هنا - مقولات أمل دنقل فى حوار حول قضايا الشعر المعاصر فصول، ندوة العدد الرابع.

٤- جابر عصفور، المرايا المتجاورة ن ص٢٧١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط أولى ١٩٨٣م.

التناص بين أقوال قديمة وأقوال جديدة
عن حرب البسوس

(١)

تقوم السيرة الشعبية -كغيرها من مصادر التراث العربي - بوظائف في عصرها، عصر إنشادها (وعصر كتابتها) وفي العصور اللاحقة لهذا العصر في استجابة شعبية (أدبية وسياسية) لحاجات أهل عصرها .. ففيها يصور (الخيال) آلام وآمال أهل عصر محدد يقعون تحت ضغوط مشتركة.

ويحاولون التخلص من هذه الضغوط بعمل جماعي، يحتاج إلى تكوين حوافز جماعية توحد مشاعرهم وهممهم، ومن ثم تكون الملحمة إحدى وسائل شحذ الهمم وإذكاء مشاعر العداء ضد العدو خاصة والجماعة التي تعيش في وطن مشترك تربط قضاياها بتصور عام للحياة، بل بفلسفة شعبية تفسر هذه القضايا. ولهذا يخلق نوع من التوحيد الروحي تجاه قضايا الواقع والإنسان والكون و"هذا الانشغال الروحي هو الدافع وراء تلك الأنواع الأدبية الشعبية كلها، وإن تعددت أشكالها"[1] خاصة فن الملحمة الذي يصور بطولة وبطلا نموذجيًا.

والشعر العربي الذي عاش فترة تأليف الملاحم يمكن أن نتصوره "مقيمًا في منطقة الحدود العربية ذات يوم، أو ذلك الذي كان يكافح في ظروف تاريخية أخرى مماثلة، وهو يجتمع مع بعضه البعض كلما واتته الفرص ليستمع إلى حكايات البطولة التي تجسد له نماذج أبطاله بقيمهم الإنسانية الرائعة، وتجسد له في الوقت نفسه نموذج الشر الذي يفسد عليه حياته، ألا يجد في ذلك زادًا يستحيل في جسمه إلى دماء تغلي من أجل تحقيق الخير"[2]. والخير هنا لا شك في هزيمة الشر وانتصار الخير والحق والجمال.

ويقوم الراوي الشعبي بهذا العمل الفني والاجتماعي في الوقت نفسه، كما يفعل الشاعر المعاصر، حين يستمد من تراثه هذه النماذج ويقوم بتوظيفها، ليحيي تراثه من ناحية، وليعمق نصه من ناحية ثانية، ويحاول أن يكون امتدادًا للراوي

الشعبى الذى يجمع الناس على إبداعه وتصوراته، فهو صائغ للنماذج واللغة، وخالق العلاقة بين النص والواقع والناس.

ولهذا يختار المؤلفون المجهولون المتعاقبون شخصيات تمثل لديهم - ولدى شعوبهم - رموزًا للخير أو الشر، أو دلالات على العدوان والظلم. أو السلام أو الصداقة والحب والحرية. ولذلك يضع المؤلفون المجهولون هذه الشخصيات فى ظروف يختارونها لاختبارهم، ولإجراء حوادث ومواقف بعينها، تستوجب الخروج بنتائج محددة يبنى عليها ما يأتى بعد ذلك من حوادث ومواقف، وهكذا تتشكل بنية النص بالتراكم واستخراج المدلولات وتأكيد الرموز والأهداف. ويعنى هذا أن النص السيرى يتكون من طبقات اجتماعية وفنية وحضارية شأنها شأن الفلكور، ومن ثم يتكون النص من "عناصر ثقافية حية ومؤثرة وفعالة تساير الشعب فى تطوره، مسايرتها لحياة الأفراد فى سلوكهم وعلاقاتهم. وهذه العناصر الثقافية تتسم بالمرونة فتسقط الحلقات الميتة أو التى ماتت وظائفها، وتعدل الحلقات القابلة للتعديل، بحيث تساير مراحل التطور، وتضيف - وهى دائمًا تضيف - حلقات جديدة تحس الجماعة بالحاجة إليها، وهى لا تضيفها إلى تراثها الشعبى إلا بعد صمودها لاختبارات طويلة ومنوعة".[3]

ويطمح الشاعر المعاصر أن يصمد نصه لمثل هذه الاختبارات حتى يتحول بمرور الوقت إلى نص ذى صلة بشعبه وبعصره وبنفسه قبل أى أمر. ولهذا لا ينفى النص الجديد النص القديم، بل يجدده، لأنه يحاوره من منطلق "التناص" ويضع النص القديم فى حالة "النص الغائب" الحاضر فى آن.

وليس غريبًا إذن، أن ينمو النص السيرى فى كل عصر، عندما تتغير ظروف العصر، أو آمال وآلام الشعوب، وليس غريب أيضًا أن يتداخل المنطق العقلى المتسق مع حقيقة التاريخ والإنسان، مع المنطق السحرى غير المنطقى، فى سياق واحد بلا تناقض، وبالتالى تدخل القوى المساعدة (الجن، العفريت) كما تدخل المصادفات لحل مشكلات الشخصية النقيضة فى سوء العاقبة، لتخرج الحوادث - فى النهاية - فى شكل عادل، يأخذ فيه كل ذى حق حقه.

فالمبالغات، والخوارق، المواصفات، والتحولات الفجائية تكمن فيها لذة التشويق وتفريج الكروب، والإيمان بعالم غير مرئي مؤثر فينا، وأقدر منا على تحقيق العدالة.

ويحدث الأمر نفسه مع الشاعر المعاصر، في عصر العلم، إذ يعمد المبدع (الحديث والمعاصر) إلى التراث فيأخذ منه ما يناسب رؤيته للإنسان والعصر. وهنا تأتي الاستفادة من التراث لربط الحديث والمعاصر بالماضي بل بالماضي السحيق لبيان التواصل بين جوهر الإنسان وجوهر الفن.

إذ تأتي ظروف متشابهة تفرض على المبدع الربط بين القديم والمعاصر، ليظهر التواصل، وليبرهن على انحيازه إلى موقف محدد من مشكلات عصره أو حياته، فيظهر القديم ضرورة لحل مشكلة من مشكلات الآن بالطريقة نفسها.

ويأتي هنا منظور المبدع للتراث، ليختار مواضع خاصة من هذا الركام الهائل من تراثنا في تنوعه الزماني والمكاني، ليضعها في سياق خاص يعطيها قيمًا جديدة ودلالات جديدة، وينطبق هذا الأمر على التراث بعامة، والتراث الشعبي بخاصة، لأنه دائم التجدد.

ويتم توظيف التراث بكيفيات متعددة، تبدأ بتوظيف المفردة وتمر بتوظيف الحادثة، والشخصية، والمقولة، وتنتهي بتوظيف الهيكل العام كله. بل قد يتوازى أكثر من عنصر من هذه العناصر السابقة في لحظة إبداعية واحدة أو في عمل أدبي واحد. أي أن المبدع قد يوظف العناصر التراثية - السيرية بالتقاطع، أو بالتوازي، أو بالتصغير مع العناصر الجديدة التي ثقفها من حياته الجديدة.

فإذا ما خصصنا الحديث عن "سيرة الزير سالم" وجدنا بنيتها، ووضوح أهدافها. ولأن موضوعها جوهري في حياتنا العربية، فهي تقوم حول مسألة "الحرب والسلام"، الحرب بكل سياقاتها الاجتماعية والسياسية والنفسية، والسلام العادل الذي يرد الحقوق إلى أصحابها، محقق أقانيم الحق والخير والجمال.

تظهر هذه السيرة عندما يثار موضوع الحرب والسلام سواء في صورة الدفاع عن الأهل، أو القبيلة، أو المحارم الخاصة، أو الوطن كله في صورة الثأر ورد الاعتبار.

ليعود الحق، أو تهدأ ثائرة الحاقد الموتور. ولذلك يبدو السلام لحظة فريدة كالحرب تمامًا. لأنها مشروطة بتحقيق العدالة والمشروعية.

وبناءا على ذلك يستدعى (المبدع) العناصر والسمات التى تحقق له "الوصول إلى الهدف المنشود يمزجه ببقية العناصر والأدوات الجمالية والمعرفية المستخدمة فى التشكيل النص".

ولا يقف الأمر عند مجرد توظيف الشعر فى السيرة الشعبية، بل يتجاوز الأمر إلى توظيف هذه السيرة الشعبية فى بعض جزئياتها أو فى مجملها وهيكلها، لتشكيل النص الشعرى الحديث. ويتجاوز الأمر إلى توظيف الطاقة الدرامية لشعر السيرة وما يكتنفه من سياقات سياسية واجتماعية وفنية. كما فعل أمل دنقل فى ديوانه "أقوال جديدة عن حرب السويس".

وكما يتحقق ذلك عند (الشاعر) يتحقق عند الدرامى، إذ يستدعى هذه السيرة، ويختار منها ما يشكل مسرحيته ورؤيته. ويظهر التوظيف جليا عند إعادة إنتاج السيرة الشعبية فى أشكال أدبية وفنية متعددة.

وملحمة الزير سالم "تشتمل على طبقات أسطورية، وتاريخية، شبيهة بالطبقات الجيولوجية، فكلما تعاقبت العصور عدلها المؤلفون أو المترجمون أو المقتبسون بما يوافق حضارتهم، وأضافوا إليها سمات تتمشى مع عصرهم .."[٤] ولكنهم يركزون على ملامح البطولة.

ويضيف أمل دنقل رؤيته المعاصرة للنص القديم، حين يرى مواضع بعينها ويغمض عينيه عن مواضع أخرى. فهو يتقمص شخصية (كليب/ الراوى) ويتحدث بلسانه إلى أخيه (الزير سالم/ والمتلقى المعاصر) عن (ثأر) استمر أربعين عامًا، فى جولات بين النصر والهزيمة والسلام. ولكنه يتوقف عند عودة (كليب) على لسان (اليمامة) متمنيًا أن تعود الشمس مشرقة فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب، كما يتوقف راوى السيرة عند حلول السلام وإخماد نار الحرب.

وأمل دنقل مغرم فى شعره بصور السيف والجدار المخترق الذى يشرق منه النور، ومغرم بصيغ الانتظار فى شعره، فى صورة (الطفل/ الأمل/ المستقبل). حتى

أننا نستطيع أن نرصد رؤيته الشعرية فى توازيات كانت مقدمة مهمة لإعادة إنتاج بعض عناصر من سيرة (الزير سالم)، فنجده يدعو إلى نفى الزيف بالحق. لتحقيق العدل عن طريق الصدق. ونجده يدعو إلى نفى القبح بالجمال عن طريق الحب. ونجده يدعو إلى نفى الشر بالخير عن طريق العقل. ولهذا يكون ديوانه عن حرب البسوس استكمالا لرؤيته السابقة[٥].

* * * *

(٢)

ينتخب (أمل دنقل) ثلاثة مواقف من سيرة (الزير سالم) ويجعلها تكئات لعمل "أقوال جديدة عن حرب البسوس". ويقسم الديوان وفق هذه المنتخبات التى تمثل المواقف الجوهرية لهذه السيرة وهى:

- مطالبة كليب لأخيه الزير سالم بعدم المصالحة مهما كان السبب.
- اليمامة لا تقبل الصلح حتى ترى أباها حيًا فوق حصانه.
- اليمامة تتعرف على أخيها (هجرس/ الجرو) وتعتبره بعثًا لروح أبيها.

فيحل السلام العادل.

وقد حولها أمل دنقل إلى ثلاثة قصائد متوالية هى المشكلة لديوانه "أقوال جديدة عن حرب البسوس"[٦] وهى:

- لا تصالح (الديوان من ص٧ إلى ص١٧).
- أقوال اليمامة (الديوان ص٢١ إلى ص٢٤).
- مراثى اليمامة (الديوان ص٢٥ إلى ص٣١).

وهى قصائد تختار عناوين تصلح أن تكون عناوين لمواقف السيرة الثلاثة السابقة. وستغنى (أمل) عن التفاصيل التى لا تحصى والشعر الكثير والمتنوع، ويجعل من منتخبه هيكلا أو حبكة لديوانه، يصوغ من خلاله موقفه من حرب البسوس من ناحية، ومن الحرب المعاصرة من ناحية ثانية. ونراه يقف مع الحق والواجب أو العدل المقدس الذى يستهين بالحياة من أجل أن يحيا "المثال"، "المقدس". ولهذا

فصياغة القول الجديد، تستدعى إعادة صياغة القضية فى مجملها، والتركيز على بعض العناصر القادرة عل استنطاق التراث بلغة (الآن) و(هنا). فلابد أن تختلف الصياغة لتصبح جديدة عن هذا الموضوع القديم. فنحن أمام (معارضة شعرية) بين المبدع المجهول وتأثيره. ويتقمص (أمل دنقل) شخصية "كليب" ويتخذها "قناعًا" يقول على لسانها ثم يتقمص شخصية "اليمامة" ويتخذها قناعًا ثانيًا ليكمل حبكة السيرة. فوصايا كليب لا تشغل إلا مقاطع صغيرة من السيرة تتوازى مع قصيدته الأولى فى هذا الديوان وهى قصيدة "لا تصالح" التى انتهى من كتابتها فى (نوفمبر ١٩٧٦) والتى تستقطب حديث "الحرب" والحث عليها بإلهاب حقد أصحاب الثأر على المعتدين.

أما "أقوال اليمامة" و"مراثى اليمامة" فهما القصيدتان اللتان تستوعبان لحظة الصدام بين قوى الحرب وقوى السلام. ولهذا كان الشاعر موفقًا حين أكمل لا تصالح بهاتين القصيدتين حتى تكتمل حبكة سيرة الزير سالم من البداية للنهاية.

وتمثل قصيدة "لا تصالح" شكل الوصية، لهذا فهى تخاطب الغائب الحاضر (الآخر) و(الابن والابنة)، فهى - رغم توجهها إلى الزير سالم - تستوعب امتداد الوصية إلى "اليمامة" التى شاهدت مقتل أبيها، وإلى "هجرس" الذى كان جنينًا فى بطن أمه فى هذه اللحظة. ولهذا اتسمت لغة "الوصايا العشر" بالجمل القطعية من ناحية، وبالتكرار والإلحاح من الناحية الثانية. وتقف القطعية والتكرار كلاهما، ليصورا لحظة موت كليب على باب قصره. ولهذا يلعب "الدم" دورًا أساسيًا فى هذه الوصايا، كما سيلعب دورًا أساسيًا فى القصيدة. فالدم مسفوح على درج القصر، ودم كليب أمانة فى عنق أخيه، ودم كليب مطلوب من جساس، وصلة الدم بين أبناء العم هى الرابط والمفصل فى هذا السياق بين عناصر النص الشعرى والسيرة.

بدأ (أمل) من لحظة القتل (الأزمة)، وقدم قصيدته الأولى بسبعة أسطر من السيرة تبين سياق القتل (الديوان ص٧، السيرة ص٥٨) ثم أهمل مجموعة من الأبيات الواقعة فى بداية القصيدة الأولى من وصايا لا تصالح العشر (ص٥٨) ثم أخذ العشر وصايا الواردة (ص٥٩) وهى الوصايا التى تبدأ بالنهى المتكرر عشر مرات (لا

تصالح) واعتبرها دلالة مركزية يبدأ منها ويعود إليها. ثم ترك مجموعة الأبيات التسعة الأولى من الوصية/ القصيدة الثانية (السيرة ص٦٠) وأخذ مجموعة الأبيات التى تبدأ بقول كليب:

- هديت لك هدية يا مهلهل :. عشر أبيات تفهمها الذكاء

(السيرة ص٦٠)

وهى الأبيات التى يرقمها كليب من (أول بيت) حتى (عاشر بيت) وفيها يعيد نهيه عن الصلح، ويضيف إليها الوصية باليتامى، وحفظ العهد، والتحريض ضد الغدر، وعلى أخذ الثأر. ثم يجعل الختام عن عدم الصلح مشتركًا بين نصيه، وهو ما يمثل "الدلالة المركزية" عند أمل دنقل فى هذا الديوان.

ويبنى أمل هيكل قصيدته من العشرين بيتًا السابقة، ويتخذ من مقولاتها تكئات للحديث، ورؤوس لموضوعات يفضى عن طريقها إلى ما يريد أن يقول. ولنبدأ المقارنة والتحليل، برؤية التناص الحادث بين النصين.

تبدأ القصيدة، ويبدأ المقطع الأول، كغيره من المقاطع "بالدالة المركزية"، "لا تصالح" التى تمثل (المولد الدلالى) لكل مقاطع القصيدة، حتى أنها تأتى داخل بعض المقاطع بإلحاح شديد، يؤكد على مركزيتها، كما يؤكد على أنها "بؤرة الحدث" فى السيرة، فمنها كانت الشروط العشرة والوصايا العشر "لكليب" إلى أخيه "سالم الزير" وكانت بؤرة طلب "اليمامة" صاحبة الثأر، وشاهدة الجريمة المتمثل فى "أريد أبى حيا" وهى الدلالة المركزية الثانية التى سيتكئ (أمل) عليها فى قصيدتيه التاليتين "أقوال اليمامة"، "مراثى اليمامة".

فمن هاتين المقولتين تتشكل درامية ومأساوية السيرة، لا تصالح، (وإرادة كليب حيا) وكلاهما عمل مستحيل. فلابد أن يتعب الفريقان من القتال وينزعان للصلح ولو على سبيل الهدنة وأخذ الأنفاس، ولا يمكن بعث كليب حيا من جديد بعد أن فاضت روحه. وهنا تتمثل المقولتان مستحيلين فى السيرة وتمثلان مركزين دلاليين ومولدين وتكئتين عند أمل دنقل.

ويمثل أمل بؤرة أخرى إلى جانب البؤرة الدلالية والنصية التى يستدعيها من نصوص السيرة، وبالتالى تساعدنا البؤرة المدوجة على المقارنة بين القديم والجديد، وتفسر لنا الدالة فى سياقها القديم والجديد.

ويبدأ أمل مباشرة بالنهى القاطع، لا تصالح، التى تتكرر عشر مرات فى نص الشروط العشر (السيرة ص٥٩) والوارد مرة واحدة نص الهدية. (السيرة ص٦٠). ويربط كليب بين (الشرط) و(الأخوة) و(عدم التصالح) فى عشرة أشطر (ص٥٩) وقد حول أمل الإلحاح على "الأخوة" إلى مشاهد مؤثرة، على لسان كليب، وهو يذكر أخاه سالمًا بذكريات الصبا والطفولة، وذلك ليخرج فى النهاية إلى تحميله وطأة الحرب والثأر كليهما:

إذ يعدد كليب فى نص (الشروط المغريات) التى لابد أن يرفضها الزير بقوله:

ولو أعطوك زينات النهود

ولو أعطوك مالا مع عقود

ولو أعطوك نوقًا مع عهود

(السيرة ص٥٩)

أى يجمع مجموع المغريات فى (النساء الجميلات، والمال والجواهر والنوق، والعهود) وهى التى جمعها أمل فى بؤرة واحدة متمثلة فى وسيلة الحصول على كل هذه المغريات، أعنى (الذهب) فى قوله:

– لا تصالح

.. ولو منحوك الذهب

(الديوان ص٨)

ثم تأتى المقارنة بين ما يشترى (جانب الإغراءات) وما لا يشترى (جانب الأخوة والدم) الذى مثله أمل فى المقارنة بين (الجوهرتين) و(العينين). وكما أنهما لا يتساويان، فهناك مجموعة من الأشياء التى لا تتساوى (كالدم # الماء) (قلب الغريب # قلب الأخ)، (عين الغريب # عين الأخ)، (يد قاتلة سيفها كان ضدك # يد سيفها لك) .. إلخ وهى تقف جميعًا لصالح (الأخوة ورابطة الدم) الرابطة التى خشى كليب أن

يميل أخوه عنها خاضعا لأبناء العمومة. لهذا يكرر أمل على لسانه في بداية الفقرة الثانية من قصيدته بقوله:

- لا تصالح على الدم .. حتى بدم!

(الديوان ص٩)

وهى خاتمة الإغراءات والتحذيرات فى هذا السياق. ويصل الافتراض إلى حد تحذيره من الخوف، من الموت قبل إكمال الثأر فيطمئنه كليب:

- إنك إن مت:

للبيت رب

وللطفل أب.

(الديوان ص٨).

وهى المقولة التى وردت على لسان كليب فى السيرة فى قوله "وما بكائى على مال ولا نوال، وإنما بكائى على اليتامى، ولكن لهم رب لا يغفل ولا ينام .." (السيرة ص٥٧). وواضح أنه يجمع فى هذا السياق بين مقولة أبى طالب (للبيت رب يحميه)، ومقولة كليب "لهم رب لا يغفل ولا ينام". ويوضح جمع المقولتين قدرة السياق على اجتذاب ما يريد من تراثه دون التقيد برافد واحد.

ويعيد أمل فى الفقرة الثانية إلى المركز الدلالى "لا تصالح" مرتبطًا بمستحيلات تحسم جانب الخيار لدى "الزير". فقد اعتبر (القاتل غريبًا) لا تتساوى رأسه أو قلبه، أو عينه أو يده عند "القصاص" مع الأخ أو الصديق وهنا تأتى مجمل الوصايا والشروط التى قالها (كليب) فى السيرة، على لسان كليب فى قصيدة أمل فى قوله:

- واغرس السيف فى جبهة الصحراء ..

إلى أن يجيب العدم. (الديوان ص٩)

وهى مطالب كليب التى حددها فى السيرة بقوله:

وأحفظ ذمامى مع عهود

فإن صالحت لست أخى أكيد

وأسفك دمهم في وسط بيد

وأحصد جمعهم مثل الحصيد (السيرة ص٥٩)

ثم أجمله فى البيت الثامن من الوصية بقوله:

- وثامن بيت يالك لا تخلى :. لا شيخ كبير ولا فتاة

(السيرة ص٦٠)

وهى الدلالة التى رفعها أمل إلى مرتبة مجازية فى قوله (جبهة الصحراء ويجيب العدم)، يدل التعبيرات المباشرة فى قول السيرة وبهذا يختزل الموقف كله فى صورة شعرية مفردة.

وتمثل الفقرة الثالثة واصلة لبقية الفقرات التالية، لأنها تتناول الموقف من "اليمامة" من زاوية الأب والعم، فقد تكون نقطة ضعف "الزير" فى القتال الذى سيدور، ولهذا تتحرر إرادة الزير، إذ تتحول "اليمامة" من عائق عن الحرب إلى دافع له.

وينطلق أمل فى هذه الفقرة من مقولة كليب لجساس "قلبى قد احتراق" (السيرة: ص٥٧) إذ يأخذ هذه المقولة ويوازى بين قلب الأب وعش اليمامة الذى تجد فيه الحنان والرعاية، مما يجعل تحول القلب إلى محترق فجأة متوازيًا مع الصورة الشعرية التى ختم بها أمل المقطع الثالث بقوله:

- لا تصالح

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العشق محترقا .. فجأة،

وهى تجلس فوق الرماد؟!

(الديوان ص١١).

ولهذا، فالمشاهد التى تسبق هذه المقولة الأخيرة مقدمات منطقية لها، تستدعيها - من قبل - لتصل إلى تحريض جديد للدخول إلى (حرب/ الثأر). وهنا يصوغ أمل مشهدًا جديدًا كاملا فوق عبارة كليب، كما رأينا فى المشهد السابق إذ أقامه على جملة واحدة أيضًا.

أما الفقرة الرابعة، فتعود إلى دلالة مركزية هي "الدم" الذى يتوازى مع "السيف" ضد إغراء الإمارة، والبهجة المستعارة، و"تاج الإمارة" ويعود فيكرر مسألة الأخوة، وتذكيره بالحيلة والغدر من الخلف.

ويضع الفقرة الخامسة ضد هذا التصافح من أجل السلام مع أيد ملطخة بالدماء، ثم يطالب فى نهايتها، أن يروى بالدم، القلب والتراب المقدس والأسلاف حتى ترد العظام، فى قوله لأخيه:

– وأرو قلبك بالدم
وأرو التراب المقدس
وأرو أسلافك الراقدين
إلى أن ترد عليك العظام.

(الديوان ص١٣).

وهو ما عبر عنه أمل بـ "حتى يرد عليك العدم" من قبل، والتى تتمحور فى أقوال كل الشخصيات (صاحبة الثأر) فى شرطها عن "كليب الحى فوق الحصان" كما ورد فى السيرة نفسها صفحات (٧٢، ٧٩، ١١٣، ١١٥، ١٣٢) بل – سوف تتحول هذه المقولة فى القصيدتين التاليتين إلى دلالة مركزية، جديدة تساعد دلالة لا تصالح المركزية فى القصيدة الأولى، فقد عبر عنها الزير سالم فى قوله:

– ذهبت الصلح أو تردوا كليبا :. أو نبيد الحيين نكرًا وذهلا
ذهبت الصلح أو تردوا كليبا :. أو تعم السيوف شيبان قتلا
ذهبت الصلح أو تردوا كليبا :. أو أزهق الرجال قصرا وذلا
(السيرة ص٧٢)

– فأنا لا أصالح فى كليب :. إلا أن نراه على الحصانا
(السيرة ص١١٦)

كما عبرت عنها اليمامة فى قولها:

– أنا لا أصالح حتى (يعيش أبويا) :. ونراه راكب يريد لقاكم
(السيرة ص١١٣)

وهو ما صوره (أمل) فى قوله (ترد عليك العظام، أى يحيى الميت بالدم المراق ليراق ليركب حصانه ويقاتل فلا ينتهى الدم إلا بدم.

ويورد أمل دنقل فى الفقرات التالية وجوه المصالحة المرفوضة عند التفاوض: فمنها الاعتذار عن نفاذ الطاقة، ومناشدة القبيلة له، قبول جزء من الحق، ليترك ثأره لجيل قادم.

ولهذا يعيد فى الفقرة السابعة نهيه عن الصلح حتى (إن حذرته النجوم والطوالع) على ما لها من سطوة فى نفوس العرب. ويبرهن على خسة العدو، فيروى لأخيه قصة الغدر - به - مع ابن عمه (جساس) وهى القصة التى نجدها فى السيرة صفحات (٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١). مختلطة بين الشعر والنثر.

أما فى الفقرة الثامنة فيعيد الأمر نفسه مرتبطًا بعودة الانتظام للكون وعودة القتيل لطفلته الناظرة. ويستعرض أمل على لسان كليب ما قاله فى السيرة (لجساس):

"وأبكى أيضًا على غدرك فإنك قتلتنى بالغدر والعدوان ولست من أقرانى فى الميدان ولا فى ملتقى الفرسان" (السيرة ص٤٧). ثم صاغه أمل على لسان (كليب) فى قوله:

- والذى اغتالنى ليس ربا ..
ليقتلنى بمشيئته
ليس أنبل منى ليقتلنى بسكينته
ليس أمهر منى ليقتلنى باستدارته الماكرة.
(الديوان ص١٦).

وحينما يأتى الشاعر إلى الختام، يبدأ من المركز الدلالى نفسه (لا تصالح) ضد عوائق الثأر من داخل القبيلة وهى متمثلة فى (الشيوخ) و(الرجال التى ملأتها الشروخ) و(تدلت عمائهم فوق أعينهم) ونست سيوفهم العربية (سنوات الشموخ)، ويؤكد ختامه بقوله لأخيه:

- فليس سوى أن تريد
أنت فارس الزمان الوحيد

وسواك المسوخ!

(الديوان ص١٧)

وليس غريبًا أن تنتهى القصيدة والفقرة العاشرة فى آن، بتكرار الدلالة المركزية مرتين:

- لا تصالح

لا تصالح.

(الديوان ص١٧)

ولا يقف الأمر بأمل دنقل عند حد اتخاذ التكئات الدلالية والموضوعية كمراكز يولد منها فقراته الشعرية العشرة، وإنما يتجاوز ذلك حين يضفر الواقع العربى القديم بالواقع العربى المعاصر، حين يتكرر موقف الترجيح بين الحرب والسلام، وإعطاء المبررات لكل منهما، مما يجعل لهذه الصيغة الشعرية مستويين:

أولهما: مباشر بالتناص مع السيرة، وثانيها بالتساوق مع الأحداث السياسية المعاصرة. الأمر الذى يعطى للقصيدة بعديها الشعرى المجازى، والشعرى الرمزى. إذ تتحول الشخصيات والحوادث إلى رموز شعرية يسقط عليها موقفه الآتى ورؤيته لمستقبل الصراع العربى مع العدو.

كما تقف صياغات الشاعر حادة جارحة، وهى تخاطب المتلقى، وتضعه فى ميزان الترجيح بين النقيضين باستمرار، بين أمر ظاهره الرحمة وباطنه العذاب (ترك الثأر) وبين أمر ظاهره العذاب وباطنه العدل (الثأر والسلام).

ويستطرد أمل كثيرًا فى هذه القصيدة فى دلالة الدم، والأخوة، وعدم التصالح، وهو ما شكل تجليات للدلالة المركزية "لا تصالح" فى النصين: (السيرة) و(الديوان).

* * * *

وتأتى القصيدة الثالثة والأخيرة فى الديوان لتكمل هذا الجو الثأرى فى "مراثى اليمامة" فتأتى صورة (الدم/ النار/ الشمس/ الجرح) كالقصيدة الثانية ولكن نهايتها ليست كالنهايتين السابقتين فهى تنتهى بعودة دورة الحياة من جديد يبعث كليب فى صورة ابنه أخى اليمامة (هجرس/ الجرو). لذلك تنقسم هذه القصيدة قسمين: الأول: يسير مع السياقات والصور الشعرية السابقة، والثانى يستمد (أمل دنقل) من مشهد (تعرف اليمامة على أخيها فى السيرة) لتنتهى القصيدة متوازية مع السيرة، كاشفة عن إشراقه العنقاء التى تحيا بعد إحتراقها فوق مدائن جديدة.

يبدأ الجزء الأول من تكئة "العطش" التى جاءت فى السيرة على لسان كليب وهو يموت بقوله: "اسقنى قبل رواحك شربة ماء لأن قلبى قد إحترق من الظمأ". (السيرة ص٥٧) وهى المقولة التى تحولت عند أمل على لسان اليمامة:

- أبى ظامئ يا رجال
أريقوا له الدم كى يرتوى
وصبوا له جرعة فى الفؤاد الذى يكترى.
على دمه المتسرب بين عروق النباتات
بين الرمال
يعود له قطرة
فيعود له الزمن المنطوى.

(الديوان ص٢٧).

وتنتقل الدلالة إلى مجال آخر هو الخصومة التى تقيمها اليمامة مع الله؛ لأنه القادر على خلع التاج، وسلب الحياة، وبالتالى إرجاعهما إلى أبيها. ولهذا يفرض السياق على الشاعر أن تأتى سيرة الابن/ الوريث على لسان اليمامة ليعود ما سلب فى صورة جديدة، هى صورة تجدد العنقاء فى الأساطير القديمة، فيتحول كليب إلى العنقاء المحترقة، ويتحول (هجرس) إلى العنقاء حيث تبعث حية، بل يتحول كليب إلى (أوزير) الممزق، والمبعوث فى شكل جديد (هنا الابن)، تقول اليمامة:

- أين وريث أبى؟

ذهب الملك،

لكن لاسم أبى حق أن يتناقله ابنه عنه

فكيف يموت أبى مرتين؟

ثم تقول فى سياق تال:

– أم أن وجه العدالة:

أن يرجع الشلو للأصيل،

أن يرجع البعد للقيل،

أن ينهض الجسد المتمزق مكتمل الظل

حتى يعود إلى الله .. متحدا فى بهاه؟

(الديوان ص٢٩).

وهنا يفرض السياق الحديث عن الأخ وعن علامات أخوته ليكون ختامًا لرحلة الحرب والثأر والسلام، فى الديوان والسيرة معًا. وهنا يضمن أمل دنقل مشهد علامات بنوة هجرس لكليب الموجود فى السيرة (ص١٣٦)، ويصوغه كالآتى:

– يجئ أخى،

(كان يعرفه القلب!)

أقذف تفاحة

يتصدى لها وهو يطحنها بالركاب

(هى الخطأ البشرى الذى حرم النفس فردوسها الأول المستطاب)

أثنى فأقذف تفاحة

تستقر على رأس حربته!

(أيها الوطن المستدير الذى تثقب الحرب عذرته بالحراب)

وتفاحة تتلقفها يده

(هى جوهرة الملك،

جوهرة العدل،

/ جوهرة الحب

فالحب آب)

(الديوان ص٣٠ - ٣١)

وهو ترجمة شعرية صاغها أمل لمشهد نثرى وشعرى جاء على لسان الراوى فى السرد بقوله: "ثم إن اليمامة أخذت تفاحة ولوحتها بيدها وضربته بها فأخذها برجله مع الركاب فطحنها طحنا، ثم إنها ضربته بالثانية فأخذه على سنان الرمح، ثم أخذت الثالثة وقالت: اللهم يا خالق الخلق أمح الباطل واكشف الحق فأخذها بيده، ووضعها فى جيبه فما شاهدت الحال أيقنت أنه أخوها." (السيرة ص١٣٦).

وهو الموقف الذى صاغته اليمامة شعرًا بقولها:

- ثلاثة إشارات لى فى كليب .:. إشارات بعقلى راسيخنا
ركب يومًا بقرب النوم مرة .:. وقال أيا يمامة أنظرينا
من التفاح أعطانى ثلاثة .:. وقال بذى الثلاثة تضربينا
فإنك سوف تحتاجى إليهم .:. إذا ظهر لنا حقا نونا
ضربته بواحدة يا عم راحت .:. بضرب رقابه راحت طحينا
وثانى واحدة فى رمحه .:. وثالثهم خطفها باليمينا

(السيرة ص١٣٥).

وهو المشهد نفسه مكررا شعرًا ونثرًا كما أشرنا من قبل إلى منهج السيرة فى توظيف الشعر مع النثر فى السيرة الشعبية.

وواضح أن الشاعر هنا يزاوج باستمرار بين مشهد من السيرة وتدخل منه، ففى التفاحة الأولى يستطرد إلى تفاحة آدم، وفى التفاحة الثانية يستدعى الوطن، ومع الثالثة يستدعى (الجوهرة) (جوهرة الملك والعدل والحب) التى يفضلها الشاعر عن الجوهرتين اللتين بدء بهما حديثه فى بداية الديوان.

وواضح أيضًا أن الاستطراد والاستدعاء لرموز أسطورية وتاريخية خارج إطار سيرة الزير سالم قد أكسب النص بؤرة إضافية ومستوى أعمق فى الصياغة الجمالية.

وهكذا تكتمل حبكة السيرة ويكتمل التشكيل الجمالى لديوان أمل دنقل، حيث تحولت بعض عناصر من السيرة إلى عناصر فى بنية الديوان، بصرف النظر عن

كونها متحولة من النثر أو الشعر، فقد أقام الشاعر بنية ديوانـه دون أن يخضع لتفاصيل السيرة، إذ كان يعدل مما لا يتفق مع رؤيته وموقفه، كما أنه استخدم الإلحاح والتكرار والاستطراد والاستدعاء التي تختفي بها كل سيرنا الشعبية، فوظفها بصور فنية عند الصياغة.

فهناك إلحاح وتكرار لبعض التعبيرات ملفتة للنظر، أشرنا إليها في سياق التحليل، كما أن الاستطراد والاستدعاء كانا وسيلتين للتمرد على النص الغائب في محاولة لإحلال صياغة جديدة محل صياغة قديمة. فذات المبدع ليست محايدة إنما هي ذات فاعلة، تتدخل فتحيل النص إلى عدة نصوص متداخلة متوازية هي النص الحاضر المتناص مع كثير من النصوص الذائبة فيه، والمتفاعلة معه في الوقت نفسه ويحتفظ بخصوصيته رغم هذه الإمدادات إذ إن "كل نص يتناص، أي يتفاعل مع غيره من النصوص، وينتمي إلى مجال تناصي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها هذا النص .."[7].

على الرغم من أن الكشف عن النص الغائب قد يوجه عملية التلقي والتوظيف وفق إيحاء عام يعلمه المتلقي والمبدع من قبل عن النص (الأب) المتناصة والذائبة مع النص الحاضر (الابن).

وقد نجح أمل دنقل في عمل هذا التناص، إذ أغنى نصه بعناصر ورموز وإشارات أسطورية ولغوية واجتماعية وتاريخية كشفت عن متابعة للجوهر الشعبي المكنون في نص السيرة الشعبية.[8] كما تكشف عن قدرة على تحوير "النص" وإرغامه على الاستجابة لمقتضيات السياق، والأسلوب، حتى يصل التحوير إلى ذوبان النص الغائب في تشكيل الشاعر المعاصر.

إذ نجد التناص قائما على تذويب الحدود بين العبارات المتناصة في الجملة الواحدة، ثم في الفقرة الواحدة، وأحيانا في العبارة الواحدة. فيمزج الحكمة، بالمأثور من القول، بآيات القرآن الكريم وبعض مقولات الكتاب المقدس، بالشعر العربي القديم، ببعض ملامح أسطورية وشعبية، أعطت خصوصية للنص (الداخل) في سياق شكله أمل دنقل، كما سنرى في الأمثلة.

إذ يأخذ "التناص" وضعًا خاصًا فـى أسـلوب أمـل دنقـل، فـهناك تداخـل النصوص، حين يستخدم فى العبارة الواحدة أكثر من إطار مرجعى، كالتداخل الذى رأيناه فى جمل ومقاطع كثيرة ممتزجة، متراكبة كما فى:

- إنك إن مت:

للبيت رب،

وللطفل أب.

(ص ٨).

حيث تتداخل مقولة السيرة (للطفل أب) مع مقولة أبى طالب لإبرهة (للبيت رب يحميه)، كذلك نجد التداخل بين قول السيرة وإحدى دوال القرآن الكريم فى قوله:

- لا تصالح

ولو قال من مال عند الصدام

" .. ما بنا طاقة لا مشتاق الحسام ..".

(ص ١٢).

حيث نجد نهى كليب، يردفه قول بنى إسرائيل "أذهب أنـت وربـك فقاتلا إنا ها هنا قاعدون"، أو فى قوله تعالى "ما لنا طاقة بجالوت وجنوده":

- لا تصالح

ولا تقتسم مع من قتلوك طعام. (ص١٣)

تداخلاً بين نهى كليب، ونهى المسيح لبعض حوارييه عـن عـدم تنـاول الطعام مع العدو.

كذلك نجد فى قوله:

- لا تصالح ولو حذرتك النجوم

ورمى لك كهانها بالنبأ

(ص ١٤).

تداخلا بين نهى كليب، وبين موقف المعتصم من المنجمين، حين رفض الانصياع لتخويفهم - له - من طوالع الشؤم، كما تبدى ذلك فى قول أبى تمام:

- السيف أصدق أنباء من الكتب .:. فى حده الحد بين الجد واللعب

كذلك نرى فى قوله:

- تدخلوا معمدانية الماء

بل معمدانية النار

كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب: الحجارة

(ص ٢٣)

تداخلا مع دلالة قوله تعالى "وقودها الناس والحجارة" بالإضافة إلى الإشارة للمعمدانية (الماء - النار). وهو الأمر الذى يتكرر مع قوله:

- خصومة قلبى مع الله.

هذا الكمال الذى خلق الله هيئته

فكسا العظم باللحم، ..

أن ينهض الجسد المتمزق مكتمل الظل

حتى يعود إلى الله .. متحدا فى بهاء؟ (ص٢٩).

إذ نجد تداخلا بين (هذا الكمال الذى خلق الله هيئته) وبين قوله تعالى "لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم "ثم نلمح تداخلا بين (فكسا العظم باللحم) وبين قوله تعالى "فكسونا العظام لحمًا، ثم أنشأناه خلقًا آخر، فتبارك الله أحسن الخالقين" ثم تداخلاً آخر بين قوله (أن ينهض الجسد المتمزق) وبين ما حدث فى أسطورة إيزيس وأوزوريس.

ويوضح هذا التداخل بين النصوص أن أمل دنقل - وهو يمزج ما ثقفه من تراث دينى وشعبى وأسطورى وتاريخى - إنما يبنى نصه بنية غنية عميقة الدلالات مليئة بشفرات وإشارات، تعطى للمتلقى وفق ثقافته ورؤاه. إذ لها أبعاد نفسية عميقة فى ثقافتنا الآن. وهنا تقوم علاقات الحضور التى رأيناها عند "الموازنات" التى عقدناها بين نصوص السيرة ونص أمل دنقل، وعند بيان تداخل النصوص من داخل

السيرة ومن خارجها، تقوم هذه العلاقات على جعل النص الغائب، أو النصوص الغائبة حاضرة فى ذهن المتلقى، فهو شاعر يعتمد على المخزون الثقافى والروحى المرتبط بهذه النصوص فى ذهن ومخيلة المتلقى، وهنا تتحول علاقات "الحضور والغياب" إلى علاقات "حضور حية"، رغم اختفائها على مستوى الكتابة، وتجليها فى مستوى القراءة، وكما يقول: "تودوروف" فهذه العناصر الغائبة من النص وهى على قدر كبير من الحضور فى الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا – عمليا – بإزاء علاقات حضورية، وعلى العكس من ذلك يمكن أن نجد/ فى كتاب على قدر كبير من الطول أجزاء متباعدة، مما يجعل العلاقة فيما بينها علاقة غيابية".[9]

ويفسر لنا ذلك عدم تعرض "أمل" لجزء كبير جدًا من مجمل السيرة الشعبية للزير سالم، وخاصة جزء حكمون اليهودى، وبرجينس الصليبى، وهو الجزء الذى يبرر اسلتهامه لهذه السيرة، وتوظيفه لعناصر خاصة منها إذ إنه يسقط على العناصر الحاضرة ببؤرة مزدوجة: إحداهما: علاقة العرب باليهود قديمًا والثانية علاقة العرب باليهود فى فترة كتابة ديوانه وما بعدها. فهو يكتفى بوصفهم بأبناء العمومة، دون تحديد، أهم أبناء العمومة الساميون؟ أم أبناء العمومة من بنى مرة؟! وهذا يرجح أن غياب "التحديد" هو الذى وسع الدلالة وعممها، وأعطى للنص بعدًا تأويليا، عمق دلالته ومجازه.

وربما كان تلميحه – أيضًا – نوعًا من التصريح حين وصف ابن عمه بـ "الزنيم" "المتشفى" فى قوله:

– فرأيت ابن عمى الزنيم.
واقفًا يتشفى بوجه لئيم.

(ص١٥).

ولهذا أيضًا، بنى أمل دنقل هذا الديوان على "المفارقة" فى تجليات متعددة، تبدأ برسم المفارقة بين (حياة الظالم) و(موت المظلوم غدرًا) فى القصيدة الأولى، ثم على المفارقة بين (الرغبة فى التصالح) و(تعليق الصلح والسلام على المستحيل المتمثل فى عودة كليب حيا على حصانه) فى القصيدة الثانية، ثم على

المفارقة بين (كليب فى الغيب) و(الغيب يرسل البديل "هجرس") وهو ما أخذ شكلا استعاريًا فى صورة "العنقاء" التشبيهية:

- كليب يعود

كعنقاء ..

(ص ٣١)

حيث تشكل صورة العنقاء هذه المفارقة وتجليها فى الوقت نفسه، وهى ما لخصه أمل - فى النهاية - فى صراع الزمن بين "أجنحة الغد، ذكريات الخراب" وهى المقولة المفتاح، التى تعود بنا إلى بداية الديوان لتحل بقية رموزه التى تستخدم دلالات "العودة" و"الرجعة" و"المجئ" و"النهوض" و"البقاء" و"الطلوع" و"الترسب" وهى دلالات تسمح بمرور شىء من الماضى إلى الحاضر، أو من الحاضر إلى المستقبل.

كذلك عبر أمل عن هذه الأفعال بطريقة أخرى على لسان كليب وعلى لسان اليمامة، فى استخدام فعل "الصيرورة، واستخدام حرفى السين وسوف الدالين على المستقبل.

كذلك تأتى المفارقة فى استخدام الأفعال: فتأتى فى القصيدة الأولى "مضارعة" سواء فى الأمر والنهى اللذين يأخذان دلالة الحاضر المستقبلى، أم فى استخدام الفعل المضارع الذى يبدأ بحرف من حروف (نأيت) وهى الحروف الدالة على المضارع فى لغتنا العربية. وربما جاء بالفعل الماضى ليصف صورة آنية عن حال الثأر أو حال اليمامة، ولا يأتى الفعل المضارع فى هذا السياق إلا عند وصف أو تصوير حالة كانت تحدث لكليب قبل المقتل، لذلك نستطيع أن نقول إن أفعال هذه القصيدة كلها فى زمن "المضارعة" باستثناء ما جاء فى وصف مقتله، وحتى هذا الوصف وما صحبه من تحذيرات تعطى دالة المضارع لما حولها مثل قوله:

- جئناك كى تحقن الدم

- جئناك - كن يا أمير الحكم ..

- قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك.

(ص ٩)

حيث يأتى الفعل الماضى جنناك محاطًا بدلالة (الآن) أما عندما يأتى بعده فعل مضارع أو يسبقه أمر، أو فعل كينونة أو صيرورة أو ظرف زمان دال على الحاضر.

ويتكرر الأمر نفسه عندما يرتد كليب إلى الوراء بذاكرته، حيث تمثل الأفعال الماضية استطرادًا زمنيًا فى الجملة، كما نجد الأمر واضحًا فى المشهد السابع كله صفحتى ١٤، ١٥ من الديوان. وهنا يمكن تجريد هذه العلاقة فى الشكل الآتى:

ماضى + مضارع

ماضى + أمر أو نهى

ماضى + مضارع مسبوق بحرف تسويف

ويعنى هذا أن السياق جعل كل الأفعال - بما فيها الماضية - فى الزمن الآتى، الذى يمثل مشهد (الوصية) قبل الموت، أو يمثل إعادة الماضى/ الميت إلى الحاضر/ المجهض إلى مستقبل/ يستحق التحقق.

ونلاحظ هنا، أنه كما وحدت صورة العنقاء طرفى المفارقة فى هذا الديوان، فإن الزمن المضارع/ زمن الخطاب قد وحد طرفى المفارقة الزمنية (الأمس = الغد). لقد بعث الماضى، والحاضر والمستقبل فى لحظة واحدة.

ويتكرر الأمر نفسه فى "أقوال اليمامة" القصيدة الثانية، حيث نجد كل الأفعال تقريبًا غير ماضية، باستثناء التشكيل النحوى السابق الذكر والذى تكرر فى أمثلة نادرة مثل:

- هل تترنم قيثارة الصمت ..

- إلا إذا عادت القوس تدرع أوتارها العصبية؟!

حيث نجد: مضارع + ماضى + مضارع فيستحيل الماضى مضارعًا.

ويتكرر الأمر فى القصيدة الثالثة/ الأخيرة، حيث لا يأتى المضارع إلا فى سياق "الاستطراد" و"الاسترجاع" ممزوجا بما يحوله آنيا - أيضًا - كما فى قول أمل على سبيل المثال:

- أبى أخذ الملك سيفا لسيف، فهل يؤخذ الملك منه اغتيالا، وقد كللته يدا الله بالتاج؟! (ص١٢٧).

حيث نجد ماضى + مضارع (مبنى للمجهول) + ماضى مسبوق بقد

وهكذا، نستطيع أن نقول إن أفعال الديوان كله تنصهر فى الزمن المضارع/ المتوازى مع العنقاء. المتوازى مع ظهور هجرس من رحم الغيب، وهو ما يوحد المفارقة فى صيغة نحوية ودلالية تتوازى مع توحدها المجازى/ التأويلى، ويعنى هذا أن حل معضلة الحرب والسلام قد حل مجازيًا. وتوحد العرب مجازيًا، وعاد كليب مجازيًا وخمدت الحرب مجازيًا.

يتخلص هنا أمل دنقل من الحديث بصوته الغنائى، إذ تحدث بصوت الآخرين، واختفى هو فى رداء كليب واليمامة (الضحيتين) فأسقط عليهما - كما ذكرنا - واتخذهما قناعًا. ذلك أنه لكى يجنب الكاتب نفسه الوقوع فريسة للمفارقات فهو يختار شخصية تنوب عنه فى ذلك، وتثير التأمل فى ذهن القارئ، تلك الشخصية التى يعرفها بضحية المفارقة. والتى تشتبه إلى حد كبير مع مفهوم الشخصية الإغريقية فى الأدب الفارماكوس (كبش الفداء) وهى شخصية فى حد ذاتها تجمع بين التناقضات[10] ذلك أن هذه الشخصية (الضحية) (كبش الفداء) بريئة، تعاقب بذنوب الآخرين، فهى تفدى الآخرين، كما حدث مع كليب البرئ الذى مات بذنب الآخرين فهو قاتل (التبع حسان اليمانى) لأن التبع ظالم أراد أن يأخذ جليلة (حبيبته) ثم إن جساس أخاها هو القاتل الحقيقى، ومع ذلك يقتل جساس كليبًا (وهو برئ)، كذلك تيتمت اليمامة وحرمت من أبيها بلا ذنب، بل حرم هجرس من أبيه بلا ذنب أيضًا.

* * * *

(٤)

فرضت الكلمة "المفتاح" لا تصالح (/ ٥ // ٥ / ٥) إيقاعًا خاصًا فى ديوان دنقل، كما فرضت كل الأحداث الدرامية المأساوية التى تلتها داخل السيرة، وفرضت هذه الكلمة المفتاح إيقاع (فاعلن) و(فعلن) لتكتمل ما بعد (فاعلن) أو (فعلن) كتصريفين لبحر الخبب خاصة وأمل يستخدم (التدوير) مع بداية السطر الشعرى

التالى، كما استخدم التسكين على أواخر بعض الأسطر. وبعض الكلمات فى نهاية الأسطر ليستقيم معه الوزن التفعيلى، بل لجأ أحيانا للتسكين داخل السطر الشعرى ليعتدل معه الميزان.

فقد فرض عليه فعل الأمر المصوغ فى أسلوب النهى أن يستخدم فى السطر الأول (فاعلن فا) الأمر الذى يجعل بداية السطر الثانى تكملة للتفعيلة، وهى حرف مسبوق بكلمة (ولو) (// ٥) ثم ينتقل فى السطر نفسه من (فاعلن / ٥ // ٥) إلى (فعلن /// ٥) وهى (فاعلن محذوفة الثانى الساكن) فى قوله (منحوك الذهب) ليصبح الشكل التفعيلى كالآتى:

- / ٥ // ٥ / ٥،

// ٥ /// ٥ / ٥ // ٥

مع تسكين (الذهب) حتى يكتمل الوزن والسطر والتفعيلة فى الوقت نفسه.
وقد لجأ لبعض أسطر نثرية خرجت عن وزن الخبب فى كل تصرفاته.

وختم القصيدة، مؤكدًا بوضع سبب خفيف زائد على التفعيلة لتصير (فاعلن فا) (فاعلن فا) لأنه لا يملك، إلا هذا الخروج فى هذه النهاية، فقد أجبرته الكلمة المفتاح على هذا التجاوز العروضى الواضح.

وكان يمكن لهذه الكلمة المفتاح أن تشده إلى تفعيلة أخرى وإلى بحر آخر فتخرج إلى (فاعلاتن) لتكون حلقة فى بحر الرمل على الأقل.

إلا أن الحس الدرامى، المتمثل فى سرعة نبض كليب وهو يسابق الزمن- لحظة احتضاره - جعلته ينحرف إلى الخبب، ليلتقط نبض كليب، وسرعة تدوينه لوصاياه، وحدة انفعاله لحظة الوصية.

ويحس المتلقى أن المراوحة بين (/ ٥ // ٥) و (/// ٥) مرتبطة بحركة لا إرادية لدى كليب، تمثل تخبطه بين السرعة والتلكؤ نتيجة للنزيف الذى يصاحبه عند الكتابة أو تمثل تساوقه مع حركتى الشهيق التى تصعب عليه فتمثلها (/ ٥ // ٥) والزفير الذى يخرج فيه الهواء وسيعًا مندفعًا فتمثلها (/// ٥).

وقد ساعد هذا الوزن (أملا) في أسلوب السرد والحكاية. فهو بحر يقترب من لغة الحوار العادى، بل فيه من رتابة الرجز والكامل بعض الشيء.

وبهذا يوظف الشاعر إيقاع الكلمة المفتاح، فيكسب قصيدته بعدًا دراميًا إضافيًا، إلى الشخصيات وقيام الديوان كله على صيغة المفارقة، فقد قربه من الحكى اليومى فى الوقت الذى ترتفع فيه القيمة الشعرية للنص، بالحوار الدرامى، والصراع المتأجج فى لحظة شعرية درامية مكثفة شملت الديوان كله، على الرغم من سيطرة صوتى "كليب واليمامة".

* * * *

الهوامش

١- نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ذات الهمة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ص١٣٤.

٢- السابق نفسه، ص٢٥٤.

٣- عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص١٣.

٤- لويس عوض، أسطورة أوريست والملاحم العربية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨، ص١٣٥.

٥- انظر مقال، مدحت الجيار، أقانيم الشعر عند أمل دنقل، مجلة إبداع، أكتوبر، ١٩٨٣، من ص٨٩ إلى ٩٣.

٦- أمل دنقل، أقوال جديدة عن حرب البسوس، دار المستقبل العربى، القاهرة.

٧- صبرى حافظ، التناص وأشاريات العمل الأدبى، مجلة ألف، العدد الرابع، ١٩٨٤، ص١٤.

٨- اعتمد البحث على نص "قصة الزير سالم الكبير" المطبوع بمطبعة الجمهورية العربية، الصنادقية، القاهرة. وأيضًا يراعى مراجعة نصوص السيرة صفحات (٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦٦، ٦٧، ١٠٨، ١١٣، ١١٥، ١١٦، ١٣٢، ١٣٣، ١٥٠) فهى نماذج مؤكدة.

٩- تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة، شكرى المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨، ص٣٠/٣١.

١٠- سامية محرز، المفارقة عند جيمز جويس وأميل حبيبى، مجلة ألف، العدد الرابع، ربيع ١٩٤٨، ص٣٦.

* * * *

أولا : المصـــادر

١- إبراهيم عبد المجيد: البلدة الأخرى، رواية، دار مأمون للطباعة، ١٩٧٧.

٢- أمل دنقل: أقوال جديدة عن حرب البسوس، دار المستقبل العربى، القاهرة.

٣- توفيق الحكيم: الملك أوديب، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٦م.

: يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٦٣م.

: قالبنا المسرحى، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٦٧م.

٤- سالم حميش: مجنـون الحكم، رواية، دار الريس، لندن، قبرص، الطبعة الأولى، أغسطس، ١٩٩٠م.

٥- سعيد سالـم: عاليها واطيها،دار ومطابع المستقبل، الفجالة، والأسكندرية، ط٢، ١٩٩٢م.

٦- سليمان فياض: أصوات، رواية، دار مأمون، للطباعة، ١٩٧٧.

٧- شمس الدين موسى: أحزان صيف منسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.

٨- عبد الحكيم قاسم: "طرف من خبر الآخر"، مختارات فصول (٢٦)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

٩- فوزى العنتيل: عبير الأرض، هيئة الكتاب، ١٩٧٥.

: رحلة فى أعماق الكلمات، دار المعارف، ١٩٧٩.

- جريدة الشعب العدد الصادرة بتاريخ ١٨ يونيو ١٩٥٦. قصيدة "عودة زهران".

١٠- يوسف إدريس: - العيب، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، ط١، العدد ١٠٢، القاهرة، ١٩٦٢.

- الحرام، منشورات، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٨.

- الفرافير مقدمة المسرحية، مكتبة غريب ط٥، ١٩٧٦.

ثانيًا : المراجع العربية

١- إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، الهيئة المصرية للكتاب، ط١. ١٩٦١.

٢- أحمد سليمان الأحمد: المجتمع فى المسرح العربى الشعرى، الدار العربية للكتاب، وتونس، ط١، ١٩٨٢.

٣- ادونيـــــس: الثابت والمتحول، الجزء الأول، بيروت، ١٩٧٤.

٤- جابر عصفور: المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٣.

٥- الجاحـــظ: البيان والتبيين، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الخانجى، القاهرة.

٦- جمال شحيد: فى البنيوية التركيبية، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٢.

٧- جوزيف ميشال شريم: منهجية الترجمة التطبيقية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٨- حسين الحاج حسن: علم الاجتماع الأدبى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٣.

٩- رفاعة الطهطاوى: تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص١٠٨، طبع على ذمة مصطفى الكتبى، بجوار الأزهر، ١٩٠٥.

١٠- زكريا إبراهيم: مشكلة الحرية، مكتبة مصر، ١٩٧١.

: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، ١٩٧١.

١١- سعد الدين حسن دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣.

١٢- سليم حسن: مصر القديمة، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، جـ٣، ١٩٤٧.

١٣- صدوق نور الدين: حدود النص الأدبى، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٤.

١٤- طارق البشرى: الديمقراطية ونظام ٢٣ يوليو، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٤.

١٥- الطاهر لبيب: سوسيولوجية الثقافة، معهد البحوث والدراسات العربية - الدراسة الخاصة "١٢" القاهرة. ١٩٧٨.

١٦- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

١٧- عبد الغفار مكاوى: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت، "١٣" الرسالة (٨٨)، ٩٢/ ١٩٩٣.

١٨- عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة - ط٢ - ١٩٧٦.

: مدخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨.

١٩- عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، الألف كتاب، دار الفكر العربى، ١٩٦٣.

٢٠- على عشرى زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، طرابلس، ١٩٧٨.

٢١- على الراعى: يوسف إدريس فى المسرح، تقديمه لمجموعة يوسف إدريس "نحو مسرح عربى" - دار الوطن العربى، ١٩٧٤.

٢٢- غالى شكرى: أزمة الجنس فى القصة العربية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٧٨.

٢٣- فؤاد حسنين: قصصنا الشعبى، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧.

٢٤- لويس عوض: أسطورة أوريست والملاحم العربية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨.

٢٥- محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى ابن هشام، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط٢، ١٩٨٢.

٢٦- محمد زغلول سلام: الأدب فى العصر المملوكى، الدولة الأولى، دار المعارف، ط١.

٢٧- محمد فكرى: قصة الدراما الهندسية، المكتبة الثقافية، العدد ١٨٦، ١٩٦٧.

٢٨- محمد كامل حسين: فى الأدب المصرى الإسلامى، مطبعة الاعتماد، بدون.

٢٩- محمد المويلحى: حديث عيسى بن هشام، دار الشعب، بدون تاريخ.

٣٠- محمود أحمد الحفنى: الشيخ سلامة حجازى رائد المسرح العربى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. ١٩٦٨.

٣١- محمود دياب: نص باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤.

٣٢- نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة.

٣٣- نبيل سالم: وعى الذات والعالم، دار الحوار، سوريا، ط١، ١٩٨٥.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

١- إيان واط: نشوء الرواية، ترجمة: عبد الكريم محفوض، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩١.

٢- استيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة. ١٩٧٥.

٣- آن جفرسون وديفيد روبى: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢.

٤- برتراند راسل: حكمة المغرب، ترجمة فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت عدد (٧٢) ديسمبر ١٩٨٣.

٥- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمى، ترجمة نصيف، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٣.

٦- تزفتيان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكرى المنجوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٩.

٧- جان - إيفا تاديه: النقد الأدبى فى القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، ١٩٩٣.

٨- جورج تايلور: عقول المستقبل، ترجمة لطفى فطيم، سلسلة عالم المعرفة، عدد (٩٢)، الكويت أغسطس ١٩٨٥.

٩- جـورج غورفيتـش: الأطـر الاجتماعيـة للمعرفـة، ترجمـة خليـل أحمـد خليـل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٨٨١.

١٠- جـوروج لوكاش: الرواية كملحمة بورجوازيـة، ترجمـة جـورج طرابيشـى، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

١١- جيروم ستولينتز: النقد الفنـى، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمـس، ١٩٧٤.

١٢- دريمـوف : مشكلات علم الجمـال الحديث، مقال المثل الأعلـى، دار الثقافـة الجديدة، ١٩٧٩.

١٣- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، ١٩٩٦.

١٤- روبرت بروستاين: المسرح الثورى، ترجمة عبد الحليم البشلاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ.

١٥- روبرت شولز: البنيوية الأدبية، طبعة بيروت.

١٦- ر. هندلس: مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته فى نظرية الأدب، ترجمة بن عبد العـالى، ضمـن كتـاب البنيوية التكوينيـة والنقـد الأدبـى مؤسسـة الأبحاث العربية، ١٩٨٤.

١٧- كـارل مـاركس: رأس المـال، ترجمـة فـهدكم نقـش، مـج١، جـ١، دار التقـدم، موسكو، ١٩٨٥.

١٨- لوسيان جولدمـان: مقدمـات فـى سوسـيولوجيا الروايـة، ترجمـة بـدر الديـن عرودكى، دار الحوار ، سوريا، ط١، ١٩٩٣.

١٩- ليونارد كـامل برونكـو: مسرح الطليعة، المسرح التجريبـى فـى فرنسـا، ترجمـة يوسف اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٧.

٢٠- محمـد عزيـزة: الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبـان، سلسـلة كتـاب الهـلال العدد ٢٤٣، إبريل، ١٩٧١.